PLUTARCO

OBRAS MORALES Y DE COSTUMBRES

(MORALIA)

XIII

SOBRE LA MÚSICA (PSEUDO PLUTARCO)

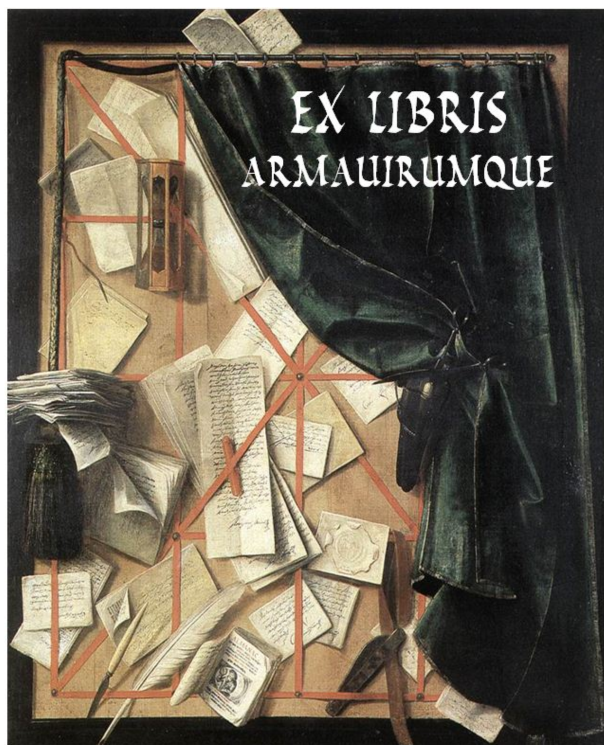
FRAGMENTOS

INTRODUCCIONES, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
JOSÉ GARCÍA LÓPEZ Y ALICIA MORALES ORTIZ



EDITORIAL GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 324



Asesor para la sección griega: CARLOS GARCÍA GUAL.

Según las normas de la B. C. G., la traducción de este volumen ha sido revisada por FRANCISCO J. PÉREZ CARTAGENA.

Sánchez Pacheco, 85, Madrid, 2004.
www.editorialgredos.com

Las traducciones, introducciones y notas han sido llevadas a cabo por: JOSÉ GARCÍA LÓPEZ *(Sobre la música)* y ALICIA MORALES ORTIZ *(Fragmentos)*.

Depósito Legal: M. 29232-2004.
ISBN 84-249-1601-8. Obra completa.
ISBN 84-249-2719-2. Tomo XIII.
Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A.
Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 2004.
Encuadernación Ramos.

SOBRE LA MÚSICA

INTRODUCCIÓN*

1. LA OBRA, EL AUTOR Y SUS FUENTES

a) *La obra*

Este pequeño tratado *Sobre la música* es una obra que ha merecido, en general, el elogio unánime de todos los autores que la han estudiado, por los conocimientos que nos proporciona sobre la historia de la música griega, sobre todo en las épocas arcaica y clásica[1], mientras que, a su vez, son

---

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación BFF2000-085 de la DGICYT.

[1] Así lo define, por ejemplo, R. WESTPHAL, *Ploutárchou Perì mousikês. Plutarch. Über die Musik,* Breslau, 1865, pág. 12, que piensa que el título del tratado podía ser: *Über die archaische und klassische Periode der griechischen Musik*, «Sobre el período arcaico y clásico de la música griega», y en la pág. 3, lo llama «un monumento notable y único en su clase de la literatura antigua», mientras que en H. WEIL, T. REINACH, *Plutarque. De la musique. Perì mousikês. Édition critique et explicative par...*, París, 1900, pág. I, es descrito como «uno de los documentos más preciosos que nos ha legado la Antigüedad para el conocimiento de la música griega». En este mismo sentido, valorando esta obra como fuente valiosa para el estudio de la música griega antigua, se expresan, entre otros, G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana,* 2.ª ed., Tu-

muy desfavorables los juicios de esos mismos estudiosos, cuando se han ocupado de su estructura y su forma[2]. En efecto, pronto el lector interesado por el contenido que le ofrece la obra se encuentra con un texto que no sigue un desarrollo lineal, con marchas hacia atrás y hacia delante y con digresiones que entorpecen el seguimiento de la línea argumental. En el mismo prefacio del tratado se nos indica, con datos muy significativos, que se nos pretende ofrecer una obra que formalmente quiere encuadrarse en las llamadas convivales o de banquete, obras éstas de importante tradición literaria en la literatura griega. En esa línea, en efecto, nuestro tratado ofrece indicaciones del lugar en el que se desarrollará el encuentro descrito, la celebración de un banquete, la fecha en que se realiza, así como los participantes en el mismo, el huésped, Onesícrates, y sus dos invitados,

rín, 1991, pág. 16; M. L. West, *Ancient Greek Music,* Oxford, 1992, pág. 5; y T. J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and Middle Ages,* Lincoln-Londres, 1999, pág. 356.

[2] Así M. Burette, que, por cierto, creía que la obra era de Plutarco, en su *Ploutárchou Diálogos Perì mousikês Dialogue de Plutarque Sur la musique,* París, 1735, en un epílogo a modo de conclusión a las anotaciones al tratado escribe (pág. 474): «obra la más espinosa, la más corrompida y la menos desbrozada de todos los tratados de este género que han llegado hasta nosotros»; y en época más reciente K. Ziegler, *Plutarchi Moralia. Vol. VI. Fasc.3. Perì mousikês* (Plan. 39), 3.ª ed., Leipzig, 1965, pág. V, nota 1, al comentar su forma, escribe que «todos parecen estar de acuerdo en que se trata de un opúsculo indigno de ser atribuido a Plutarco». Frente a estos y otros juicios desfavorables de A Barker, I. Henderson, etc., sobre la forma literaria de este tratado, K. Bartol, «Ps.-Plutarch's table talk on music: Tradition and originality», en J. A. Fernández Delgado, F. Pordomingo Pardo (eds.), *Estudios sobre Plutarco. Aspectos formales. Actas del IV Simposio Español sobre Plutarco, Salamanca, 26 a 28 de mayo de 1994,* Universidad de Salamanca y Ediciones Clásicas, 1996, págs. 177-182, piensa, por el contrario, que se equivocan los detractores de los valores literarios de esta obra, ya que es un claro ejemplo del género simposíaco y supone un paso adelante, aunque pequeño, en el desarrollo de este género.

Lisias y Sotérico. Sin embargo, la estructura de la obra, de la que pronto conocemos el tema a tratar, la música, no responde a la forma dialogada, propiamente dicha, que encontramos en otras obras convivales muy conocidas de autores de este género literario griego como Platón, Jenofonte o el mismo Plutarco, sino que se desarrolla en dos largas conferencias o discursos a cargo de los dos invitados citados, Lisias primero y luego Sotérico, precedidos por un breve prólogo y un algo más extenso epílogo a cargo del huésped Onesícrates.

b) *El autor*

Este pequeño opúsculo, no conocido, al parecer, por los autores antiguos, como veremos al estudiar su transmisión, comienza a ser citado como una obra plutarquea sólo a partir de su inclusión en la edición de sesenta y nueve obras de Plutarco por el erudito bizantino Máximo Planudes en el siglo XIII, no encontrándose fuera de ella en el resto de la tradición manuscrita. Quizá por sus importantes conocimientos de la música griega, demostrados en sus restantes escritos, al prolífico autor de Queronea, Plutarco, no se le ha discutido la paternidad de este opúsculo, a pesar de las diferencias formales notables en relación con sus otras obras, hasta prácticamente el siglo XIX, con la excepción de la duda expresada por su traductor al francés Jacob Amyot, en el siglo XVI[3], duda, por cierto, muy conocida y comentada. Las críticas y los juicios contrarios a la paternidad plutarquea vinieron, como es natural, por el lado correspondiente a la forma que presenta nuestro opúsculo; ésta es, al parecer, impropia del estilo empleado por Plutarco, un autor cuyos

[3] En el Prefacio a su traducción, *Plutarque. Sur la musique,* París, 1582 (= 1572), escribe: «de style ne semble point estre de Plutarque».

gustos literarios, por cierto, no han recibido demasiados elogios. Como se ha dicho y como se podrá ver en las notas que acompañan a la traducción, el contenido que nos ofrece el *Perì mousikês,* atribuido primeramente a Plutarco, no presenta características que no pudiéramos señalar en otros tratados suyos, pero los trabajos sobre su lengua y su estilo, emprendidos por estudiosos en el siglo XIX y principios del XX, como G. Benseler[4], K. Fuhr[5], B. Weissenberger[6] y A. Hein[7], han llevado a la inmensa mayoría de los críticos modernos a inclinarse por la exclusión de este trabajo de las obras del amplio *corpus* plutarqueo.

A pesar de esta aparente unanimidad, en la misma entrada del siglo XX, Th. Reinach[8] defendía todavía a Plutarco como su autor, si bien como una obra de su primera juventud, rechazando los ejemplos aducidos por esos autores, por considerarlos poco convincentes por la forma en que se su-

---

[4] *De hiatu in scriptoribus Graecis,* pars I, Friburgo, 1841, pág. 536 s., quien se funda en datos precisos para su rechazo, ya que Plutarco evitó el hiato en sus escritos, y éste abunda en el *De musica,* y no sólo en las partes que se supone que el autor toma casi literalmente de sus fuentes.

[5] «Excurse zu den attischen Rednern», *Rheinisches Museum,* NF 33, (1978), 589-590, que retoma los argumentos de estilo para negar la autenticidad.

[6] *Die Sprache Plutarchs von Chaeronea und die pseudo-plutarchischen Schriften,* Straubing, I (1895), II (1896), pág. 82 ss., que, tras estudiar frases o expresiones nunca empleadas por Plutarco y que son frecuentes en el *De musica,* y el uso del pluscuamperfecto sin aumento, termina su análisis del pequeño tratado, diciendo (pág. 85) que la obra, a pesar de Westphal, no es de Plutarco.

[7] *De optativi apud Plutarchum usu,* Trebnitz, 1914, que comparando el uso del optativo en Plutarco y en el *De musica,* concluye (pág. 181) también diciendo que, sin duda, este opúsculo no fue compuesto por Plutarco: «Itaque ut dicam quod sentio, mihi non dubium videtur esse quin ne hic quidem libellus a Plutarcho compositus sit».

[8] *Plutarque. De la musique...,* págs. XXXVI-XXXVIII.

pone fue compuesto el tratado, y ofrecía, además, un amplio catálogo de citas de contenido musical y principalmente de carácter léxico en las obras de Plutarco, que se podían sumar a otras ya aducidas por autores como R. Westphal, que señalaban coincidencias muy significativas, que serán recogidas en las notas a la traducción. Entre ellas destaca, por la frecuencia en la que es recordada, la coincidencia en el nombre del huésped que organiza el banquete, Onesícrates, que aparece mencionado como amigo, experto en medicina, de Plutarco en sus *Charlas de sobremesa*[9], donde ofrece una cena a un reducido número de comensales; la referencia al principio de la obra a Foción, un virtuoso hombre de armas, al que Plutarco dedica una de sus *Vidas paralelas*[10]; la forma tradicional con la que el autor se enfrenta a los nuevos cambios, principalmente, en el mundo de la música, con paralelos (que irán siendo señalados en las notas), que evidencian que el autor del *Perì mousikês* conocía muy bien la obra del queronense. A pesar de todo ello, y con la sola excepción de Th. Reinach y R. Westphal, todos los autores modernos que aparecen citados varias veces a lo largo de la introducción y de las notas al texto (Volkmann[11], Lasserre, Ziegler, Einarson-De Lacy, Pisani-Citelli y Barker), se inclinan por negar la paternidad plutarquea del tratado, siendo ésta la opinión más extendida, por no decir unánime, entre

---

[9] *Charlas de sobremesa* V 5 (= *Moralia* 678 C).

[10] Cf. nota 1 en la traducción.

[11] Así lo cree este autor en su obra *Leben und Schriften des Plutarch von Chaeronea*, Berlín, 1869, pág. 176, donde señala que el tratado parece ser la obra de un autor joven, pero no se puede probar que tenga que ser Plutarco, corrigiendo con ello su juicio anterior, expresado en su edición *Plutarchi De musica*, Leipzig, 1856, pág. IX, en donde creía que, a pesar del juicio de otros sabios estudiosos que la consideran espuria, la obra es de Plutarco: «Plutarchi autem hunc dico libellum, quanquam bene scio fuisse et esse viros doctos, qui um inter spurios referrent».

los últimos estudiosos y traductores, que hemos podido consultar en nuestro propio acercamiento a esta obra; los más cautos, como M. García Valdés[12], aconsejan todavía, con buen criterio, un estudio más profundo de su lengua y su estilo para poder tomar una postura más segura sobre su autoría. Precisamente el gusto por un cierto arcaísmo en el estilo, propio de la época del emperador romano Antonino, 138 al 161 d. C., ha llevado a pensar en esta época para señalar los años en que aproximadamente pudo vivir el autor anónimo del tratado, aunque algunos señalen incluso unos límites más tardíos[13].

c) *Las fuentes*

El autor, considerado desconocido por la mayoría de los estudiosos, compone su obra, como hemos apuntado anteriormente, sobre la base de una compilación de materiales muy diversos, recogidos de la lectura de varios autores, cuyo nombre él, a veces, menciona, por ejemplo Heraclides Póntico y Aristóxeno[14], pero que, otras veces, sólo cita de manera vaga por medio de frases, como «algunos otros»,

---

[12] *Plutarco. Obras morales y de costumbres*, Madrid, 1987, pág. 359.

[13] Así F. Lasserre, *Plutarque. De la musique. Texte, Traduction, Commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, Olten-Lausana, 1954, pág. 104, que propone unos límites entre el año 170 y el 300 d. C. y U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Darmstadt, 1975 (= Berlín, 1921), pág. 76, que sitúa este opúsculo, que no piensa que sea plutarqueo, sino la chapuza de un principiante, en el siglo III y admite que proporciona abundantes informes sobre los inventos de los poetas como compositores.

[14] Otros autores mencionados son: Glauco de Regio, en Italia, siglo V a. C. (caps. 4, 7, 10), Anticlides, siglo IV a. C. (cap. 14), Istro, siglo III a. C. (cap.14), Dionisio Yambo, siglo III a. C. (cap. 15), y Alejandro Polihístor, siglo I a. C. (cap. 5), todos gramáticos, historiadores y, sobre todo, anticuarios.

«ciertos autores», etc., o formas verbales, que ocultan identidad.

Entre los autores, que hemos podido consultar, creemos que R. Westphal[15] realiza, sin lugar a dudas, un considerable esfuerzo, también reconocido por otros autores[16], en la disección de las posibles fuentes usadas por el autor (para él Plutarco), al que llama más que autor «nur der Librarius»[17]. Con las líneas generales de sus conclusiones, aunque con la precaución que merecen algunas de sus propuestas, no siempre bien demostradas con textos originales, coinciden prácticamente los estudios que posteriormente se han ocupado de este aspecto tan importante del opúsculo pseudoplutarqueo: es muy poco lo que de este tratado se puede atribuir al desconocido autor del epítome *Perì mousikês.* En resumen, el citado autor alemán[18], por ejemplo, le atribuye catorce de los cuarenta y cuatro capítulos en los que, desde Wyttenbach, se divide la obra; los otros treinta los habría tomado, casi al pie de la letra, de sus fuentes antiguas[19].

Sobre estos datos se concluye, en general, que la mayor parte del discurso de Lisias (caps. 3-12), con la excepción de la digresión sobre el género enarmónico (cap. 11), de posible fuente aristoxénica, y la frase de Alejandro Polihístor del capítulo cinco, la habría recogido nuestro anónimo autor de Heraclides Póntico y de la obra expresamente mencionada por él, *Catálogo de músicos famosos,* de la que tomaría seguramente los datos de la inscripción de Sición. A su vez,

---

[15] *Ploutárchou Perì mousikês...*, págs. 12-26

[16] Por ejemplo, WEIL-REINACH, *Plutarque. De la musique...*, pág. VI.

[17] *Ploutárchou Perì mousikês...*, pág. 26.

[18] *Ploutárchou Perì mousikês...*, pág. 26.

[19] A Aristóxeno, según WEIL-REINACH, *Plutarque. De la musique...*, pág. XVIII, de los 320 párrafos en los que divide el discurso de Sotérico, 184 le pertenecerían, aunque no se sabe si son de una o varias obras.

gran parte de las noticias que Sotérico, el otro interlocutor, nos ofrece en su discurso (caps. 14-42) sobre las innovaciones musicales y la ciencia musical, así como parte de las palabras de Onesícrates (cap. 44), tendría como fuente principal a Aristóxeno, citado varias veces por el autor[20], con cuya doctrina musical coinciden, generalmente, partes importantes de su discurso[21]. Para terminar, se ha pensado que varios pasajes de este tratado, sobre todo los que se refieren a la música en el banquete (cap. 43), la anéctota de Telesias (cap. 31), incluso la invención del género enarmónico (cap. 11), pueden habernos conservado partes del texto de una obra aristoxénica, que no tenemos, su *Sýmmikta sympotiká,* de claro contenido simposíaco[22].

Así, según lo expuesto, sólo serían del Pseudo Plutarco el prefacio y la introducción de Onesícrates (caps. 1 y 2), las breves palabras de Sotérico sobre el origen divino de la música (cap. 14), los caps. 22-25 sobre los textos del *Timeo* platónico y Aristóteles[23], las palabras finales de Sotérico sobre el empleo de la música y el epílogo de Onesícrates (caps. 43 y 44).

Finalmente, señalamos que algunos autores (Westphal[24], Weil-Reinach[25] y Lasserre[26]) citan, si no para toda la obra,

---

[20] En los capítulos 11, 15 (donde, además, menciona su libro *Sobre la música),* 16, 31 y 43.

[21] En las notas a la traducción se ha procurado recoger estas partes.

[22] Como recogemos en nota correspondiente de la traducción en el cap. 43, mencionada posiblemente por ATENEO, XIV 632 a.

[23] WEIL-REINACH, *Plutarque. De la musique...*, pág. XX, duda sobre esta atribución, sugerida por WESTPHAL, *Ploutárchou Perì mousikês...*, pág. 26.

[24] *Ploutárchou Perì mousikês...*, pág. 16

[25] En *Plutarque. De la musique...*, págs. XX-XXI, apunta al pasaje sobre los modos proscritos por Platón (caps. 15-17) y la historia del desarro-

sí para partes de la misma, cuya fuente es difícil de precisar, a un erudito alejandrino, Dionisio de Halicarnaso, el Joven, llamado el Músico, siglo I d. C., autor de una *Historia de la música,* en cincuenta y seis libros, resumida, un siglo más tarde, en cinco libros por un tal Rufus, con el mismo título, que habría servido también de fuente, entre otros, a la *Suda,* léxico bizantino del siglo X.

Esta amalgama de fuentes explicaría los continuos anacronismos descubiertos en la redacción del texto, con frecuentes frases o giros como «los de ahora», que señalan, como generalmente queda reflejado en las notas a la presente traducción, no a los contemporáneos del redactor y compilador, sino a los de los autores, cuyas obras resume o copia.

2. LA ESTRUCTURA Y EL CONTENIDO

Al parecer, el autor de este pequeño opúsculo quiere recoger, a la manera de un epítome, los principales datos por él conocidos sobre la historia de la música griega desde sus orígenes hasta su época (evidentemente, como hemos visto, la de los autores que le sirven de guía), sus representantes más importantes, así como las diferencias más destacadas entre la música antigua, la que defiende, y la que él llama moderna, con digresiones más o menos extensas sobre el género enarmónico y los conocimientos musicales de Platón, las innovaciones de los antiguos y el valor y la utilidad de la música en la educación de los jóvenes y del hombre en

llo y corrupción de la música hasta Filóxeno (caps. 27-30), y recuerda que Westphal, con reservas, lo atribuye también a esta fuente alejandrina.

[26] *Plutarque. De la musique. Texte...*, pág. 102.

general. Todo este material aparece distribuido de la manera siguiente:

1. *Prefacio* a cargo del autor, el Pseudo Plutarco, y presentación del lugar, tiempo y personajes: Onesícrates, que es quien ofrece el banquete, y sus invitados, Lisias y Sotérico, y una *Breve intervención de Onesícrates* para animar a sus invitados a hablar sobre la música, de la que resalta su importancia en la relación de los hombres con los dioses (caps. 1 y 2).

2. *Discurso de Lisias,* que podemos dividir en los siguientes apartados:

— *Introducción.* Comienza con una breve referencia a los estudiosos que antes se han ocupado del tema: platónicos, peripatéticos, gramáticos y harmónicos. A continuación, su fuente principal, Heraclides Póntico, así como la Inscripción de Sición, Glauco de Italia y Alejandro Polihístor, sirven al autor para hablar de la citarodia, los citaredos míticos (Anfión, Lino, Filamón, Antes, Támiris, Femio y Demódoco), y, sobre todo, Terpandro. Sigue una breve alusión a los aulodos Clonas y Polimnesto, y al nombre de los nomos usados por estos poetas y por los citaredos. A Clonas y Polimnesto precedieron los también míticos auletas Hiagnis, Marsias y Olimpo. Termina así las referencias a la primera institución musical, con Terpandro como figura principal, así como a los representantes más destacados de la segunda: Taletas, Jenodamo, Jenócrito, Polimnesto y Sácadas (caps. 3-10).

— *Género enarmónico.* Sigue una digresión sobre el género enarmónico, cuyo origen se atribuye a Olimpo, en uno de los pasajes, cuya interpretación ha ocupado a importantes especialistas de la música griega antigua (cap. 11).

— *El mundo de los ritmos.* Termina Lisias su discurso con una incursión en el mundo de los ritmos y sus principales creadores e innovadores: Terpandro, Polimnesto, Taletas, Sácadas, Alcmán, Estesícoro, Crexo, Timoteo y Filóxeno (cap. 12).

— *Final del discurso de Lisias.* Lisias anuncia el final de su intervención y cede la palabra a Sotérico, cuyos conocimientos teóricos de la música y la filosofía alaba (cap. 13).

3. *Discurso de Sotérico,* no menos complejo que el de Lisias, cuyas partes son:

— *La defensa del origen divino de la música.* Respuesta de Sotérico a la alabanza de Lisias, elogiando a su vez su inteligencia. Su intervención comienza defendiendo el origen divino, concretamente apolíneo, de la música (cap. 14).

— *Diferencia entre música antigua y moderna.* A continuación señala Sotérico las diferencias entre la música antigua y la moderna, los modos musicales y su valor moral, la opinión sobre los mismos de Platón, su uso por la tragedia, y la elección voluntaria, no por ignorancia, de ciertas melodías (caps. 15-21). En esta parte, en tres ocasiones y por su nombre, menciona Sotérico a Aristóxeno, una de las dos principales fuentes de este tratado.

— *Conocimientos musicales de Platón.* En relación con lo anterior, se hace ahora una larga digresión, para demostrar los conocimientos musicales de Platón, basándose en el texto del *Timeo* (cap. 22).

— *Sobre la harmonía.* Sobre la afirmación aristotélica de que la harmonía es divina, habla Sotérico a continuación de las diferencias en la misma, sus partes y la consonancia entre las mismas (caps. 23-25).

— *La importancia de la música.* Todo esto le lleva a recordar la importancia que los antiguos reconocían en la música para la formación de los jóvenes, con ejemplos de los pueblos espartano, cretense y romano. La música, dice, estaba antiguamente confinada en los templos y se empleaba en la educación de los jóvenes, no estando al solo servicio del teatro, como ahora (caps. 26-27).

— *Repercusión de las innovaciones musicales.* Hace ahora un repaso a las innovaciones musicales de los antiguos y su importancia y repercusión en la cultura de los griegos, a cargo de los siguientes autores: Terpandro, Arquíloco, Polimnesto, Olimpo, Laso de Hermíone, Melanípides, Filóxeno y Timoteo. Termina su reflexión citando un largo fragmento del *Quirón* del cómico Ferécrates, en el que se habla de las innovaciones de los poetas del llamado Nuevo Ditirambo: Melanípides, Cinesias, Frinis y Timoteo (caps. 28-30).

— *Defensa de la música antigua.* Sobre una anéctota contada por Aristóxeno continúa su intervención Sotérico con la defensa de la música antigua frente a la moderna; señala los conocimientos necesarios del músico, a través de los cuales puede conseguir la posesión de un verdadero juicio crítico en el terreno musical, y termina resaltando el carácter moral de la música antigua y criticando a los músicos de ahora, es decir, a los contemporáneos de su fuente, que han renunciado, por ejemplo, al uso de los intervalos enarmónicos (caps. 31-39).

— *La utilidad de la música.* Sotérico llega al final de su discurso con unas breves consideraciones sobre la utilidad de la música para el hombre, con ejemplos del Aquiles homérico y de Heracles, así como para las ciudades, con ejemplos de Esparta y, de nuevo, de Homero (caps. 40-42).

4. *Epílogo*

— Recoge las palabras de Onesícrates que alaba las intervenciones de Lisias y Sotérico y alude al papel, no mencionado por ninguno de los oradores, de la música en el banquete, con citas de Homero y Aristóxeno (cap. 43).

— El mismo Onesícrates recuerda a continuación la relación entre la música, el curso del universo y el movimiento de los astros, como decían los Pitagóricos, Platón y los filósofos antiguos, entona el canto del peán y las libaciones a Crono, a todos los dioses y a las Musas, despide a sus invitados y pone así punto final al tratado.

3. LA TRANSMISIÓN DEL TEXTO[27]

El texto griego del *Perì mousikês,* a pesar de su indudable importancia para la historia de la música en Grecia, no es mencionado por ningún autor de la Antigüedad, no aparece incorporado en las colecciones antiguas de las obras de Plutarco, al que, hasta tiempos modernos, era atribuido, ni tampoco fue incluido en el llamado *Catálogo de Lamprias*[28]. El primer editor que recoge este pequeño opúsculo entre las

[27] Se han tenido en cuenta para la redacción de este apartado los trabajos, sobre todo, de WEIL-REINACH, *Plutarque. De la musique...*, págs. XXXII-XXXVIII; WESTPHAL, *Ploutárchou Perì mousikês...*, págs. 3-11; LASSERRE, *Plutarque. De la musique. Texte...*, págs. 105-110; ZIEGLER, *Plutarchi Moralia...*, págs. V-XII; y B. EINARSON, PH. H. DE LACY, *Plutarch's Moralia,* vol. XIV, *On Music.* Cambridge (Mass.)-Londres, 1986, págs. 344-351; cf., sobre todo, a WEIL-REINACH, LASSERRE y ZIEGLER, para más detalles sobre este aspecto del *De musica.*

[28] Se trata de un catálogo de las obras recogidas bajo el nombre de Plutarco, perteneciente al siglo III o IV.

obras plutarqueas, según Wilamowitz[29], es Máximo Planudes[30], que lo une desde entonces a la tradición plutarquea. Pero, junto a esta tradición, este tratado, por su propio contenido, aparece también incluido en la transmisión del *Corpus* de las obras griegas sobre la música[31], y forma parte de un grupo de tratados que servían de introducción a la obra de Platón. De este modo, los editores modernos[32] del *Perì mousikês* clasifican el conjunto de manuscritos en los que se recoge nuestro tratado en tres grupos principales: 1) Los

---

[29] WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Griechische Verskunst* ..., pág. 77, nota 3.

[30] Este estudioso bizantino, siglo XIII-XIV, realiza una edición de sesenta y nueve tratados de Plutarco, conservados en el códice *Ambrosianus* 859 con el título de *Ēthiká,* quizá por el gran número de tratados entre ellos de carácter ético-filosófico, que incluye el *De musica* pseudoplutarqueo, en el número 39.

[31] Aunque sólo en la tradición, que I. DÜRING llama «*m*- klasse» *(Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios,* Gotemburgo, 1930, pág. XLVIII, y cuyo contenido describe en la pág. XL), está incluido el diálogo del Pseudo Plutarco, que sigue a la *Harmonica* de Ptolomeo, y lleva subscrito *Plutárchou Perì mousikês,* y le siguen, entre otros, el *In Ptolomaei Harmonica* del neoplatónico Porfirio, el *De musica* de Arístides Quintiliano, los *Anonymi* de Bellermann, Baquio, etc. El *Corpus* griego de tratados de música se completa con el grupo de obras publicadas por K. VON JAN, *Musici scriptores Graeci (MSG),* Stuttgart-Leipzig, 1995 (= Leipzig, 1895), que hace una pormenorizada descripción del códice veneciano *Marcianus* VI 10, que contiene las obras antes mencionadas, en las págs. XI-XVI.

[32] Nos referimos a las ediciones de ZIEGLER, LASSERRE y, podríamos decir que de WEIL-REINACH, que no conocen la edición planudea, e incluso EINARSON-DE LACY, que añaden un cuarto grupo, sobre la base de la traducción latina de VALGULIUS *(Plutarchi Chaeronei Philosophi Clarissimi Musica, Carolo Valgulio interprete,* Brescia, 1507), y así el número de treinta y cinco manuscritos mencionados por Lasserre se eleva a treinta y nueve. Estos manuscritos han sido recogidos en la obra de T. J. MATHIESEN, *Ancient Greek Music Theory: A Catalogue raisonné of Manuscripts,* Múnich, 1988.

llamados *Codices Plutarchiani* o *Plutarchei,* entre los que destacan el *Ambrosianus* 859, del año 1295, y dos *Vaticani,* el *gr.* 139 y el *gr.* 1013, de los siglos XIII/XIV; 2) los *Codices Musici,* a los que pertenecen principalmente el *Marcianus gr. app. cl.* VI/10, del siglo XII/XIII, y sus descendientes, de los siglos XIV y XV, y 3) los *Codices Platonici,* el *Laurentianus gr.* 59, 1, del siglo XIV, y el *Romanus Angelicus gr.* 101, del siglo XV/XVI.

Como vemos, el tratado pseudoplutarqueo *Perì mousikês* nos ha sido transmitido por un importante número de manuscritos, de treinta y cinco a treinta y nueve, los cuales presentan para bien y para mal una destacable afinidad entre todos ellos, lo cual ha hecho pensar (Lasserre y Reinach) en un antecesor, común a uno o dos intermediarios de los que, de alguna forma, derivarían todos los manuscritos que nos han transmitido este pequeño tratado. Este arquetipo presentaba seguramente, escribe Reinach[33], un texto ya muy corrupto con todas la alteraciones imaginables, como las debidas a la pronunciación tardía, sobre todo el itacismo, por la semejanza entre las letras en la escritura uncial (Α, Δ, Λ), o las que provienen del parecido en la escritura minúscula, hecho que hace pensar a Reinach que el manuscrito no es anterior al siglo IX, siglo en el que se hace la transliteración de la uncial a la minúscula, y es la época del primer renacimiento de los estudios en Bizancio. A esos posibles errores habría que añadir una serie de adiciones, interpolaciones y transposiciones, que han jugado un papel importante en la historia del texto[34].

---

[33] *Plutarque. De la musique...*, pág. XXXIII.

[34] Cf. WESTPHAL, *Ploutárchou Perì mousikês...*, págs. 3-11.

4. LA TRADUCCIÓN Y LAS NOTAS

La traducción de cualquier texto lleva consigo siempre, sin lugar a dudas, una dificultad y un riesgo, acrecentados en el caso particular de un texto como el que nos ofrece este pequeño tratado, cuyo contenido se mueve a menudo en el campo muy específico de la teoría musical griega antigua[35]. En primer lugar, la fidelidad al texto griego elegido ha sido, naturalmente, nuestra principal preocupación, pero haciendo especial hincapié en la traducción, o quizá mejor, la traslación, la más correcta posible, de los términos técnicos propios del campo musical griego, para los que no siempre se puede encontrar una adecuada correspondencia en nuestra lengua. Por ello, como se puede ver en el Índice de términos[36], en el que se recogen los utilizados en el tratado relacionados con la música y que se acompaña del nombre griego transcrito, hemos decidido, además de explicarlos, en cada caso, en las notas, proponer unos términos en castellano que recogen, en su inmensa mayoría, la transcripción a nuestra lengua de las formas griegas, sin más, para expresar más exactamente la terminología relacionada de forma especial con el campo de la técnica musical griega. Con ello seguimos, en parte, el consejo de Vitrubio, escritor romano del siglo I a. C., quien, ante la necesidad de explicar la literatura musical griega, señalaba la necesidad de usar las palabras griegas, ya que algunas de ellas no tienen la correspondiente

---

[35] Un acercamiento a este problema lo intentamos en nuestro trabajo «La traducción de un tratado técnico: el *Perì mousikês* del Ps. Plutarco», en *Tês philíēs táde dôra. Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, Madrid, 1999, págs. 97-102.

[36] Pág. 467.

latina[37]. Así, por ejemplo, nosotros para el nombre de las notas musicales proponemos el nombre griego, pero con la acentuación latina. Por otro lado, con las abundantes y, en ocasiones, extensas notas que acompañan a la traducción se ha querido ayudar, en general, al posible lector de este singular opúsculo y, en particular, al estudioso interesado, no sólo en la cultura antigua, sino también en la música griega antigua, procurando que en ellas puedan encontrar, uno y otro, solución a las posibles dudas que suscitan las numerosas referencias a una terminología musical específica y la cita de unos autores antiguos, la más de la veces sobradamente conocidos, pero quizá no tanto en cuanto a su labor en el desarrollo de la música griega antigua. Naturalmente en esta labor se han tenido presentes y, sin duda, han servido de ayuda en no pocas ocasiones a una mejor comprensión del texto griego las traducciones de los autores que aparecen recogidas en el apartado 3 de la Bibliografía, que nos han precedido en la ardua tarea de la versión a una lengua moderna, también al castellano, de esta pequeña obra. Hemos realizado nuestra labor con la ilusión y la esperanza de que nuestro trabajo pueda ser considerado, sobre todo entre la bibliografía escrita en castellano, una pequeña pero digna contribución al mejor conocimiento entre nosotros de la música griega, en general, y de este tratado, en particular. Finalmente, quiero hacer constar mi agradecimiento a mis antiguos alumnos y siempre buenos amigos F. J. Pérez Cartagena, autor del Apéndice, y P. Redondo Reyes, expertos helenistas y excelentes músicos prácticos, que con sus sabios consejos han sabido suplir mis deficiencias musicales.

[37] *De architectura* I V 4: *Harmonice autem est musica litteratura obscura et difficilis, maxime quidem quibus graecae litterae non sunt notae. Quam si volumus explicare, necesse est etiam graecis verbis uti, quod nonnulla eorum latina non habent appellationes.*

El texto elegido para la versión de este tratado *Sobre la música* es el de la edición de K. Ziegler, *Plutarchi Moralia,* vol. 6.3, *Perì mousikês* (Plan. 39), Leipzig, 1971[3], y de la que sólo nos apartamos en los siguientes casos:

	Ziegler	Nuestra lección
1133A	Πολυμνηστόν *** τε και Πολυμνήστην	Πολυμνηστίους (Einarson-De Lacy)
1136D	τοῖς 'Αρμονικοῖς	οἱ ἁρμονικοὶ (Einarson-De Lacy)
1136D	φησὶ	φασὶ (codd.)
1142A	ἀπέδυσε κἀνέδυσε	ἀπέλυσε κἀνέλυσε (codd.)
1147A	⟨καθ⟩αρώτατον	ἀνώτατον (codd.)

BIBLIOGRAFÍA

GENERAL[38]

H. ABERT, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik,* Leipzig, 1899.

W. D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy,* Cambridge (Mass.), 1966.

—, *Music and Musicians in Ancient Greece,* Ithaca-Londres, 1994.

A. BARKER, *Greek Musical Writings,* vol. I, *The Musician and his Art,* Cambridge, 1984.

—, *Greek Musical Writings,* vol. II, *Harmonic and Acoustic Theory,* Cambridge, 1989.

—, «La musica di Stesicoro», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica,* 67, 1, vol. 96 S. C. (2001), 7-20,

A. BÉLIS, *Les Musiciens dans l'Antiquité,* París, 1999.

G. BENSELER, *De hiatu in scriptoribus Graecis,* pars I, Friburgo, 1841, págs. 60-73.

L. COLOMER y B. GIL, *Arístides Quintiliano. Sobre la música,* Madrid, Gredos, 1996.

[38] Se incluyen sólo aquellas obras que nos han servido, de una u otra forma, junto con los estudios y las ediciones, traducciones y comentarios sobre el tratado, para la comprensión de éste y la redacción de la introducción y las notas a la traducción.

G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana,* 2.ª ed., Turín, 1991.

R. DA RIOS, *Aristoxeni elementa harmonica,* Roma, 1954. Citamos por esta edición, aunque damos las equivalencias de la edición de MARCUS MEIBOMIUS.

L. DEUBNER, *Attische Feste,* Berlín, 1932.

I. DÜRING, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios,* Gotemburgo, 1930.

—, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik,* Gotemburgo, 1934.

—, «Studies in Musical Terminology in 5th-Century Literature», *Eranos* 43 (1945), 176-197.

K. FUHR, «Excurse zu den attischen Rednern», *Rheinisches Museum,* NF 33 (1978), 565-599.

J. GARCÍA LÓPEZ, «Banquete, vino y teoría musical en Plutarco: *Quaestiones convivales (Moralia* 612C-738D)», en J. G. MONTES CALA, M. SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, R. J. GALLÉ CEJUDO (dirs.), *Plutarco, Dioniso y el vino. Actas del VI Simposio Español sobre Plutarco, Cádiz, 14-16 de mayo de 1998,* Madrid, 1999, págs. 243-253.

—, «Terminología musical y géneros poéticos en *Moralia* de Plutarco», en I. GALLO, C. MORESCHINI (dirs.), *I generi letterari in Plutarco. Atti del VIII Convegno plutarcheo, Pisa, 2-4 giugno 1999,* Nápoles, 2000, págs. 287-298.

—, «La *mousikḕ téchnē* en Plut. *Quaestiones convivales (Mor.* 612C-748D)», en L. TORRACA (dir.), *Scritti in onore di Italo Gallo,* Nápoles, ESI, 2002, págs. 303-314.

F. A. GEVAERT, J. C. VOLLGRAFF, *Les problèmes musicaux d'Aristote, texte grec avec traduction française, notes philologiques, commentaire musical et appendice,* Osnabrück, 1988 (= Gante, 1903).

O. GIGON, «Zum antike Begriff der Harmonie», *Studium Generale* 19 (1966), 539-547.

L. GIL, *La medicina popular en el mundo clásico,* Madrid, 1969, págs. 281-326.

A. GOSTOLI, «Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del sec. VII A. C.», en B. GENTILI, R.

Pretagostini (eds.), *La musica in Grecia,* Roma-Bari, 1988, págs. 231-237.

A. Hardie, «The ancient *etymology* of ἀοιδός», *Philologus* 144 (2000), 163-175.

A. Hein, *De optativi apud Plutarchum usu,* Trebnitz, 1914.

M. I. Henderson, «The Growth of Greek ʽαρμονίαι», *Classical Quarterly* 36 (1942), 94-103.

A. A. Howard, «The Aulos or Tibia», *Harvard Studies in Classical Philology* 4 (1893), 1-60.

K. von Jan, *Musici scriptores graeci (MSG). Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae,* Stuttgart-Leipzig, 1995 (= Leipzig, 1895).

—, *Musici scriptores graeci. Supplementum, melodiarum reliquiae. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus,* Stuttgart-Leipzig, 1995 (= Leipzig 1899).

—, «Der pytische Nomos und die Syrinx», *Philologus* 38 (1879), 378-384.

—, «Auletischer und aulodischer Nomos», *Jahrbücher für classische Philologie* 119 (1879), 577-592.

L. Laloy, «Anciennes gammes enharmoniques», *Revue de philologie* 33 (1899), 238-248.

J. G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome,* Londres-Nueva York, 1999.

H. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité,* París, 1948 (= *Historia de la educación en la Antigüedad,* 3.ª ed., Buenos Aires, 1976).

J. Martin, *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form,* Paderborn, 1931.

Th. J. Mathiesen, «Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: ʽΑρμονία», *Festivals Essays for Pauline Alderman,* Brigham, 1976, págs. 3-17.

—, *Ancient Greek Music Theory: A Catalogue raisonné of Manuscripts,* Múnich, 1988, en RISM *(Répertoire International des Sources Musicales* BXI).

—, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and Middle Ages,* Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 2000, en las págs. 355-366 se ocupa del *De musica* del Pseudo Plutarco. Hay que destacar, entre otros méritos, la *Bibliografía,* en las págs. 669-783, en las que se recogen 1.622 títulos.

M. MEIBOMIUS, *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit, Amstedolami, I-II vol. Apud Ludovicum Elzevirium,* 1652.

B. MEYER, *'Αρμονία. Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles,* Zúrich, 1932.

S. MICHAELIDES, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia,* Londres, 1978.

F. MOLINA, «Orfeo músico», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 7 (1997), 287-305.

D. B. MONRO, *The Modes of Ancient Greek Music,* Oxford, 1894.

E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon,* París, 1959.

D. NAJOCK, *Anonyma de musica scripta Bellermanniana,* Leipzig, 1975.

A. J. NEUBECKER, *Altgriechische Musik. Eine Einführung,* 2.ª ed., Darmstadt, 1994.

M. P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion,* I, 3.ª ed., Múnich, 1967.

L. PEARSON, *Aristoxenus. Elementa Rhythmica,* Oxford, 1990.

F. J. PÉREZ CARTAGENA, *La «Harmónica» de Aristóxeno de Tarento. Edición crítica con introducción, traducción y comentario,* Tesis doctoral, Murcia, 2001.

A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy,* 2.ª ed., Oxford, 1962.

E. PÖHLMANN, M. L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary,* Oxford, 2001.

P. REDONDO REYES, *Los tres tratados musicales anónimos de F. Bellermann,* Cartagena, 1996.

—, *La «Harmónica» de Ptolomeo. Edición crítica con introducción, traducción y comentario,* Tesis doctoral, Murcia, 2002.

—, «Claudio Ptolomeo y los modos musicales griegos», *Myrtia* 18 (2003), págs. 237-259.

L. Richter, *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles,* Berlín, 1961.

L. E. Rossi, «La dottrina dell' éthos musicale e il simposio», en B. Gentili, R. Pretagostini (eds.), *La musica in Grecia,* Roma-Bari, 1988, págs. 238-245.

A. Ruiz de Elvira, «¿Citaredo o citarodo?», *Myrtia* 14 (1999), 233-237.

K. Schlesinger, *The Greek Aulos,* Groninga, 1970 (= Londres, 1939).

J. P. H. M. Smits, *Plutarchus en de griekse musiek. De mentaliteit van de intellectueel in de tweede eeuwe na Christus.* With a summary in English, Bilthoven, 1970

R. Volkmann, *Leben und Schriften des Plutarch von Chaeronea,* Berlín, 1869.

M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992.

—, *Iambi et elegi Graeci,* vol. 1, Oxford, 1971.

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Timotheos. Die Perser,* Leipzig, 1903.

—, *Griechische Verskunst,* Berlín, 1975 (= 1921).

G. Wille, *Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer,* Amsterdam, 1967.

R. P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music,* Amsterdam, 1968 (= Londres, 1936).

—, «Die Enharmonik der Griechen», *Die Musikforschung* 18, 1 (1965), 60-64.

— (eds.), *Aristidis Quintiliani De musica libri tres,* Leipzig, 1963. Citamos por esta edición.

K. Ziegler, *Plutarchos von Chaironeia,* RE, XXI, 1, 1951, cols. 636-962.

SOBRE EL TRATADO

1. *Estudios*

K. Bartol, «How was Iambic Poetry performed? A question of Ps. Plutarch reliability *(Mus.* 1141 A)», *Euphrosyne* 20 (1992), 269-276.

—, «Der musikgeschichtliche Dialog Plutarchs und das Problem des melischen Characters der griechischen Poesie», *Konferenz zur 200. Wiederkehr der Gründung des Seminarium Philologicum Halense durch Friederich August Wolf am 15.10.1787,* Halle (Saale), 1989, págs. 242-250.

—, «Ps. Plutarch's table talk on music: tradition and originality», en J. A. Fernández Delgado, F. Pordomingo Pardo (eds.), *Estudios sobre Plutarco. Aspectos formales. Actas del IV Simposio Español sobre Plutarco, Salamanca, 26 a 28 de mayo de 1994,* Universidad de Salamanca y Ediciones Clásicas, 1996, págs. 177-182.

F. C. Bizarro, «Note a Ps.–Plutarch. *De musica*», *Museum criticum* 29 (1994), 259-261.

E. K. Borthwick, «Notes on the Plutarch *De musica* and the *Cheiron* of Pherecrates», *Hermes* 96 (1968), 60-73.

G. Comotti, «Un'occasione perduta: la traduzione italiana del *De musica* dello Ps. Plutarco», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 31, 1 (1989), 131-137.

J. García López, «El prólogo del *Perì mousikês* del Ps.-Plutarco», en E. Crespo, M.ª J. Barrios Castro (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos,* I, Madrid, 2000, págs. 425-230.

—, «La geografía musical griega según el *Perì mousikês* del Ps.-Plutarco», en C. Schrader, V. Ramón, J. Vela (eds.), *Plutarco y la Historia. Actas del V Simposio Español sobre Plutarco, Zaragoza, 20-22 de junio de 1996,* Zaragoza, 1997, págs. 189-197.

—, «La traducción de un tratado técnico: el *Perì mousikês* del Ps. Plutarco». *Tês philíēs táde dôra. Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano.* Madrid, 1999, págs. 97-102.

—, «Música y métrica en el *Perì mousikês* del Ps. Plutarco», en A. P. Jiménez, F. Casadesús (eds.), *Estudios sobre Plutarco. Misticismo y religiones mistéricas en la obra de Plutarco. Actas del VII Simposio Español sobre Plutarco. Palma de Mallorca, 2-4 de noviembre de 2000,* Madrid-Málaga, 2001, págs. 519-526.

A. Gostoli, «Le teorie metriche di Eraclide Pontico nel *De musica* dello Ps.-Plutarco», en G. D'Ippolito, I. Gallo (eds.), *Strutture formali dei «Moralia» di Plutarco. Atti del III convegno plutarcheo. Palermo, 3-5 maggio 1989,* Nápoles, 1991, págs. 435-443.

—, «Un'altra occasione perduta», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 68, 2, vol. 97 S.C. (2001), 155-162.

H. Husmann, «Olympos. Die Anfänge der griechischen Enharmonik», *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 44 (1938), 29-44.

L. Laloy, «Quels sont les accords cités dans le ch. XIX du *Perì mousikês?*», *Revue de Philologie* 33 (1899), 132-140.

W. Perret, *Some questions of musical theory,* Cambridge, 1926, págs. 1-11, cap. I: «How Olympos found his New Scale».

G. Pianko, «Un comico contributo alla storia della musica greca: *Chirone* di Ferecrate», *Eos* 53 (1963), 56-62.

A. Plebe, «La sacralità della musica in Platone, negli stoici, nello Pseudo-Plutarco», en *La filosofia dell'arte sacra. Arch. filosof.*, Padua, 1957, págs. 185-194.

F. Ramorino, «La musica antica e il *perì mousikês* di Plutarco nell'edizione Weil e Reinach», *Atene e Roma* 4, 26 (1901), 56-64.

C. E. Ruelle, «Études sur l'ancienne musique grecque (Plutarque, *De musica,* ch. XI)», *Revue Archéologique* 36 (1900), 326-332.

H. Schönnewolf, *Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung,* Giessen, 1938, en un apéndice titulado: «Das *Chírōn* – Bruchstück des Pherekrates», págs. 63-69.

B. Weissenberger, *Die Sprache Plutarchs von Chaeronea und die pseudoplutarchischen Schriften,* Straubing, 1895.

E. WERNER, «Pseudo-Plutarch's view on the theory of rhythm», *Orbis Musicae* 7 (1979-1980), 27-36.

R. P. WINNINGTON-INGRAM, «The Spondeion Scale. Pseudo-Plutarch de *musica,* 1134F-1135B and 1137B-D», *Classical Quarterly* 22 (1928), 83-91.

K. ZIEGLER, W. SONTHEIMER y H. GÄRTNER (eds.), *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden,* Múnich, 1979 (= 1964-1975).

2. *Ediciones, traducciones y comentarios (selección en orden cronológico)*

Además de la *Editio princeps* (1509), *Plutarchi Opuscula LXXXXII. Venetiis mense martio MDIX, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, petit in folio (De musica:* folios 652-666), con texto establecido por el cretense Demetrio Ducas, y las ediciones y traducciones completas de las obras de Plutarco, como las de G. XYLANDER (1570), J. AMYOT (1572), H. STEPHANUS (1572), J. J. REISKE (1778), N. BERNARDAKIS (1895), el tratado ha sido editado, traducido y comentado, entre otros, por:

C. VALGULIUS (1507), *Plutarchi Chaeronei Philosophi Clarissimi Musica,* Brescia (traducción latina).

M. BURETTE (1735), *Ploutárchou diálogos Perì mousikês. Dialogue de Plutarque Sur la musique. Traduit en françois avec des remarques,* París.

R. VOLKMANN (1856), *Plutarchi. De musica,* Leipzig (texto, traducción latina, comentario latino, *Epimetrum* o *Apéndice* sobre instrumentos musicales y dos índices).

R. WESTPHAL (1865), *Ploutárchou Perì mousikês. Plutarch. Über die Musik,* Breslau (texto, traducción alemana y comentario hasta el cap. 11 [1135 A]).

H. WEIL, TH. REINACH (1900), *Plutarque. De la musique. Édition critique et Explicative,* París (además de una extensa Introducción, el texto y la traducción francesa, con comentario, la obra ofrece tres apéndices sobre los manuscritos, las ediciones y las traducciones, y los *Loci Plutarchi de musica).*

F. Lasserre (1954), *Plutarque. De la musique. Texte, Traduction, Commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique,* Olten-Lausana.

K. Ziegler (1971^3), *Plutarchi Moralia,* vol. 6.3. *Perì mousikês* (Plan. 39), Leipzig (texto seguido en la presente traducción).

A. Einarson, Ph. H. De Lacy (1967), *Plutarch's Moralia,* vol. XIV (1086 C-1147 A). *Perì mousikês* (1131B-1147A). Cambridge-Londres (texto griego y traducción inglesa).

C. L. Gamberini (1979), *Plutarco «della musica»,* Florencia (a esta traducción se refiere G. Comotti, en «Un' occasione perduta...», art. cit., con una dura crítica, que compartimos).

M. García Valdés (1987), *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia)* (en págs. 343-408 *Sobre la música),* Madrid (con introducción, traducción y notas).

G. Pisani, L. Citelli (1990), *Plutarco. Moralia* II *(De musica* en las págs. 297-442), Pordenone (texto y traducción italiana con comentario).

E. Savino, M. Mayrhofer, A. Alessandro (1991), *Pseudo-Plutarco, Della Musica* (trad. y notas de E. Savino, prefacio de M. Mayrhofer, apéndice de Alessandro Abbate), Flavio Pagano Editore, Nápoles.

R. Ballerio (2000), *Plutarco. De musica* (introducción de G. Comotti, Biblioteca Universale Rizzoli, Milán (a esta obra se refiere A. Gostoli en, «Un'altra occasione perduta», art. cit., recordando la reseña de G. Comotti, también citada.

D. Chuaqui (2000), *«Sobre la Música* del Pseudo-Plutarco», en *Musicología griega,* Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, Universidad Autónoma de México, México, págs. 124-173 (incluye la traducción y una introducción-resumen sobre el contenido desde la pág. 124 a la 135. Contiene, además de dos capítulos sobre «La *praxis:* Técnica de composición» y «La *téchne:* Teoría musical», una «Introducción a la obra de ristóxeno» y una traducción de *La ciencia armónica* y *Elementos de la rítmica* de Aristóxeno).

José García López

SOBRE LA MÚSICA

(Personajes del diálogo: ONESÍCRATES, SOTÉRICO y LISIAS)

1. La mujer de Foción[1], el virtuoso[2], solía decir que su adorno eran las hazañas militares de su marido[3]. Yo, por mi parte, considero no sólo mi propio adorno, sino también común a todos mis amigos, la afición de mi maestro por la discusión filosófica. Sabemos, en efecto, que los éxitos más brillantes de los generales sólo son motivo de salvación de 1131B

---

[1] General y estadista ateniense, contemporáneo de Filipo y Alejandro, promacedonio y adversario de Demóstenes, que, tras ser condenado, como Sócrates, a beber la cicuta, es rehabilitado, erigiéndole los atenienses una estatua de bronce. Cf. CORNELIO NEPOTE, *Vidas. Foción,* I, 1: «Foción, ateniense... fue mucho más conocido por la integridad de su vida que por sus hazañas militares». Sobre la forma y el contenido de esta parte del tratado, cf. nuestro artículo «El prólogo del *Perì Mousikês*».

[2] Con este mismo adjetivo, en griego *chrēstós,* es calificado Foción varias veces en la biografía que le dedica PLUTARCO. Cf., por ej., *Foción* X 4, 2; XIV 1, 2 y XIX 2, 1.

[3] En esa misma biografía, *Foción* XIX 4, 3-4, PLUTARCO ofrece una variante de este dicho atribuido a su segunda mujer, quien, al mostrarle una mujer jonia sus piedras preciosas y collares, le dijo: «mi adorno es Foción, veinte años ya estratego de los atenienses».

peligros inmediatos para unos pocos soldados, para una sola ciudad o, como máximo, para una sola nación, pero nunca hacen mejores ni a los soldados ni a los ciudadanos ni a los que pertenecen a una misma nación. En cambio, la educación, que es la esencia de la felicidad y la causa del buen consejo, se puede encontrar que es útil no sólo para una fa-
c milia, para una ciudad o para una nación, sino para todo el género humano[4]. Así, en tanto en cuanto el beneficio de la educación es mejor que todas las hazañas militares, en esa medida también es digno ocuparse de ella.

2. Por ejemplo, el segundo día de las fiestas de Crono[5] el noble Onesícrates había invitado a su banquete a hombres

[4] La *paideía* (la educación), que en época clásica se desarrolló dentro del marco de la ciudad *(pólis),* con sus dos componentes principales, la *mousikḗ* y la *gymnastikḗ* (cf. Platón, *República* II 376e), se ha convertido, a partir de la doctrina de los estoicos, en un bien supremo y en condición de cosmopolitismo, como señala Lasserre, *Plutarque. De la musique. Texte...,* en nota al primer capítulo de esta obra. Por otra parte, la idea de que la *paideía* conduce al buen consejo y es mejor que la victoria militar está tomada del elogio de la retórica (cf. Isócrates, 3, 5, 8) como recuerdan Einarson-De Lacy, *Plutarch's Moralia...,* en nota a este pasaje.

[5] En Grecia se habla de fiestas en honor de Crono no sólo en Atenas, durante el mes de Hecatombeón, primer mes del calendario ateniense (julio/agosto), sino también en Tebas, Samos, Magnesia, Priene y Perinto. En Demóstenes, 24, 26, se citan las *Krónia,* celebradas en Atenas, como hemos dicho; y Plutarco, *Sobre la imposibilidad de vivir placenteramente según Epicuro* 16 *(Moralia* 1098B), menciona estas fiestas, junto a las *Dionýsia,* como fiestas de los esclavos. En Roma estas fiestas se corresponderían con las llamadas *Saturnalia,* que empezaban el 17 de diciembre, fiestas de las cosechas que absorbieron a las *Krónia* y en las que tanto los griegos como los romanos concedían ciertos favores a los esclavos. Cf. L. Deubner, *Attische Feste,* Berlín, 1932, págs. 152-155. Como en esta obra, que se desarrolla, al parecer, en el ámbito de un banquete, es normal en las obras simposíacas de Platón, Jenofonte o Plutarco la refe-

expertos en música[6]; estaban Sotérico de Alejandría y Lisías, uno de los que recibían una pensión de él[7]. Después de

---

rencia al tiempo, más o menos preciso, en el que se supone que tuvieron lugar las conversaciones convivales. Sobre la forma literaria del simposio, cf. J. MARTIN, *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form*, Paderborn, 1931, y sobre la relación entre música y simposio, L. E. ROSSI, «La dottrina dell' éthos musicale e il simposio», en *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988, págs. 238-245.

[6] En griego *mousiké*, «música». Es éste un término que se documenta por primera vez en el siglo V a. C. (PÍNDARO, *Olímpicas* I 14-15; HERÓDOTO, VI 129; TUCÍDIDES, III 104). Su relación etimológica con las Musas, diosas de todas las artes en Grecia, hace que sirviera, en principio, para nombrar una serie de cualidades espirituales y artísticas, sobre todo las relacionadas con la poesía lírica, y que más tarde irá cediendo a otros términos especializados, como *poíēsis*, «poesía», para, ya en el siglo IV, significar más o menos lo que nosotros entendemos por música. En este sentido es definida como la ciencia del *mélos* y todo lo relacionado con este término (ARÍSTIDES QUINTILIANO, 4, 18-19 WINNINGTON-INGRAM (= I, cap. 4). Así es como lo emplea el Pseudo Plutarco, y, en general, la llamada *mousikè téchnē* sigue incluyendo la palabra *(lógos, léxis)*, la melodía o música propiamente dicha *(mélos)* y la danza *(órchēsis)*, a las que se debe añadir el ritmo *(rhythmós)*, presente en cada una de las tres. Desde el siglo IV encontramos en Grecia dos formas de entender los fenómenos relacionados con la *mousiké*, que dan lugar a dos escuelas: la pitagórico-matemática y la aristoxénica. Cf. PORFIRIO, *In Harm.*, al comienzo. La primera defiende, con su fundador Pitágoras de Samos, filósofo, matemático y teórico de la música del siglo VI-V a. C., el predominio de la razón *(lógos)* en el estudio de los fenómenos musicales y la relación de éstos con el mundo de los números, mientras que la segunda, seguidora de Aristóxeno (cf. n. 101) cree que la percepción *(aísthēsis* y su sinónimo *akoé*, «oído», «audición») ocupa un lugar de primacía junto a la razón *(lógos)* en la comprensión *(xýnesis)* de los fenómenos musicales (cf. n. 286. El mismo ARISTÓXENO, *Harmonica* 41, 9-11, DA RIOS (= II, p. 32, MEIBOMIUS), nos dice que la *harmoniké*, la *rhythmiké*, la *metriké* y la *organiké* son las partes de la ciencia que debe conocer el *mousikós*. Ptolomeo, siglo II d. C., tras refutar ambas teorías en el libro I de su *Harmónica*, intenta aprovechar lo mejor de ambas, y emplea *tónos*, nunca *trópos*, para referirse a los modos, que serían, según él, sólo siete. Cf. n. 85. Por otra parte, los dos personajes principales del presente tratado, Lisias y Sotérico, representan, como ellos

realizadas las ceremonias usuales dijo: «Amigos, no es apropiado ahora, en un banquete, investigar las causas de la voz
D humana[8], pues eso es una investigación que necesita un tiempo libre más sobrio. Pero, desde que los mejores gramáticos definen el sonido como: "aire que ha sido golpeado perceptible al oído"[9], y que ayer, casualmente, nos ocupábamos de la gramática como un arte adecuado para reproducir los so-

---

mismos indican (cf. cap. 13, 1135D), las dos partes que comprende la ciencia musical: la práctica y la teórica (Anom. Bellerm. 29, D. Najock, *Anonyma de musica scripta Bellermanniana*, Leipzig, 1975).

[7] Plutarco tenía un amigo médico, de nombre Onesícrates, que es mencionado en sus *Charlas de sobremesa* V 5 *(Moralia* 678C), como huésped de un banquete, al que es invitado Plutarco. Seguramente no son la misma persona, puesto que aquí a Onesícrates se le llama maestro y esta palabra sólo la emplea Plutarco, según K. Ziegler, *Plutarchos von Chaironeia, RE*, 121, 1 (1951), col. 651, para referirse a Amonio, que es el único que cita entre sus maestros. Por lo demás, nada se conoce de Lisias y Sotérico, verdaderos protagonistas del tratado.

[8] Definiciones de la voz *(phōnḗ)*, humana las encontramos, por ejemplo, en Plutarco, *Fort.* 3 *(Moralia* 98B) que, en su caso, remontan, sin duda, a la que encontramos en Platón, *Timeo* 67 b, donde se dice que la voz es un choque transmitido hasta el alma a través de los oídos, por intermedio del aire, del cerebro y de la sangre. La postura del Pseudo Plutarco recuerda a Aristóxeno, *Harmonica* 55, 4-6 (= II, p. 44), cuando escribe que: «al comenzar hay que cuidar de no adentrarse en territorio ajeno partiendo de una concepción de la voz como movimiento del aire» (trad. F. J. Pérez Cartagena, *La «Harmónica» de Aristóxeno de Tarento*, tesis doctoral, Murcia 2001).

[9] Una definición estoica que se puede remontar a estudios anteriores a Aristóteles (ej. *Acerca del alma* VIII 420b5 ss.) y los peripatéticos y que se encuentra en gramáticos como Elio Donato (IV 367, 5, Keil) y Mario Victorino (VI 4, 3, Keil), que dice: «*Vox est aer ictus auditu perceptibilis, quantum in ipso est*». La asociación lógica de la música y la gramática, presente en el programa escolar antiguo, probablemente ha desapa-

nidos con letras[10] y guardarlos para el recuerdo, veamos cuál es, después de ésta, la segunda ciencia concerniente al sonido. Yo pienso que es la música. Pues es un acto piadoso y de gran importancia para los hombres cantar himnos a los dioses que les han concedido a ellos solos la voz articulada[11]. Esto también lo señaló Homero en aquellos versos en los que dice:

Todo el día aplacaban al dios con cantos y danzas, E
entonando un hermoso peán, los hijos de los aqueos,
celebrando al Arquero; éste, al oirlos, se alegraba en su
[ánimo[12].

---

recido en la época en la que se escribe el presente tratado, aunque la música se mantiene como ciencia matemática dentro del *Quadrivium* en la enseñanza secundaria y superior. Cf. H. Marrou, *Historia de la educación en la Antigüedad,* trad. esp., 3.ª ed., Buenos Aires, 1976, págs. 168-171 y 217. Para la estrecha relación entre gramática y música y la subordinación en Arquitas y Aristóxeno de la primera a la segunda cf. Quintiliano, *Inst. orat.* I 10, 17: «*transeamus igitur id quoque, quod gramatice et musice iunctae fuerunt, siquidem Archytas atque Aristoxenus etiam subiectam grammaticem musicae putaverunt*», y también Agustín, *De musica* I 1.

[10] En la gramática griega «letras» *(grámmata)* son no sólo los signos del alfabeto sino también los sonidos que ellas representan, aunque *stoicheîon* (lat. *elementum)* que también significa «letra», «elemento», es propiamente el término específico para indicar el sonido simple del habla, como primer componente de una sílaba (S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece. An Enclyclopaedia,* Londres, 1978, s. v. *stoicheîon).* Así, con las letras los griegos componían las palabras, pero también denominaban con ellas los sonidos dentro de la escala.

[11] La voz articulada, *énarthros phōnḗ* (op. a la *ánarthros phōnḗ),* es definida igualmente por Mario Victorino, VI 4, 14, Keil, como la voz que es entendida al ser oída. En latín *vox articulata / vox confusa.*

[12] Homero, *Ilíada* I 472-474. Sobre el peán, cf. n. 95.

¡Ea!, oh iniciados en la música[13], recordad a vuestros compañeros[14] quién fue el primero que la utilizó y qué innovaciones aportó el tiempo para su desarrollo y quiénes de los que practicaron la ciencia de la música llegaron a ser famosos; y, sobre todo, para cuántos y para qué clase de fines es útil practicarla». Esto dijo el maestro.

3. Lisias, tomando la palabra dijo: «Planteas una pregunta, querido Onesícrates, que ha sido investigada por muchos. La mayoría de los seguidores de Platón[15] y los mejo-

---

[13] En griego emplea el autor la expresión *mousikês thiasôtai,* usando el término *thiasṓtēs,* que se dice en Grecia del seguidor de una doctrina filosófica y, sobre todo, del seguidor y adorador de una divinidad, que pertenecía a un *thíasos,* asociación principalmente de carácter religioso e iniciático en la que se veneraban dioses como Dioniso o Afrodita. La Academia de Platón, por ejemplo, fue fundada como un *thíasos* para dar culto al dios Apolo y a las Musas, y Sófocles fundó un *thíasos* literario de las Musas (*Vita* 6). Este tipo de asociaciones es el que se encuentra tras el empleo de este vocabulario, que se refiere, también aquí, a hombres de parecida cultura *(pepaideuménoi,* «cultos») y a los que unen aficiones comunes y fuertes lazos de amistad. Cf. K. Ziegler, W. Sontheimer, H. Gärtner (eds.), *Der kleine Pauly,* Múnich, 1979, s. v. *Vereinswesen,* cols. 1188-1189. La atmósfera religiosa en la que se desarrolla el banquete, que Onesícrates ofrece a sus amigos, viene resaltada con la cita de los tres versos de Homero, en los que se habla del peán que los aqueos cantaron al dios Apolo, que el mal aleja.

[14] En griego *hetaírous,* que recuerda a las asociaciones que mencionamos en la nota anterior, entre las que se encontraba la *hetaireía,* asociación de amigos, principalmente de carácter político en Atenas, y al *collegium* romano, una especie de asociación de miembros de igual oficio y cultura. Cf. *Der kleine Pauly,* s. v. *Hetairía,* cols. 1123-1124.

[15] En esta parte del discurso parece que emplea el autor la obra de Heraclides Póntico (cf. n. 18), un platónico, y que él cita a continuación, *Catálogo de músicos famosos,* o una enciclopedia, que lo habría usado como fuente. Sobre los músicos nombrados por el Pseudo Plutarco en esta obra, cf. nuestro artículo: «La geografía musical griega según el *Perì mousikês* del Ps. Plutarco», en C. Schrader, V. Ramón, J. Vela (eds.), *Plu-*

res filósofos del Perípato[16] se ocuparon en escribir tratados F
sobre la música antigua y sobre su corrupción. Pero también, entre los gramáticos y los harmónicos[17], los que más alto han llegado en su educación, han dedicado un gran esfuerzo a este tema. La discrepancia, ciertamente, entre los autores es grande. Heraclides[18] en su *Catálogo de músicos*

---

tarco y la Historia. Actas del V Simposio Español sobre Plutarco, Zaragoza, 1997, págs. 189-197.

[16] Asi lo hicieron Aristóteles y sus discípulos Teofrastro, autor de una obra perdida *Sobre la música* y, sobre todo, Aristóxeno, del que nos ha quedado, aunque no completa, una importante obra de teoría musical, la *Harmónica*, que le servirá al autor como guía en una parte importante de su tratado (cf. nn. 9 y 101).

[17] Ya hemos recordado en la n. 9 la relación antigua entre música y gramática. Los gramáticos citados a lo largo de este tratado son: Glauco, Dionisio Yambo, Anticlides, Istro y Alejandro Polihístor, mientras los harmónicos probablemente sean, en general, los especialistas en teoría musical, a los que Aristóxeno, *Harmonica* 6, 6-9 (= I, p. 2), critica por ocuparse, antes de él, sólo del género enarmónico (cf. n. 283), entre los que no incluía, claro está, a los pitagóricos, que desde Arquitas estudiaron los tetracordios cromático y diatónico. A los harmónicos sí se debe referir Platón, *República* VII, 531a-b, cuando, comparándolos con el trabajo inútil de los astrónomos, critica a los que se esfuerzan por oír el intervalo más pequeño. Aristóteles, *Tópicos* 107a15, sí emplea, al parecer, el término *harmonikoi* para referirse a los pitagóricos: «*hoi katà toùs arithmoùs harmonikoi*».

[18] De Heraclea, en el Ponto, fue un filósofo platónico-pitagórico, discípulo en Atenas de Platón, Aristóteles y Espeusipo. Fundó su propia academia en Heraclea. Diógenes Laercio, V 87-88, cita el título de cuarenta y siete de sus obras de contenido muy vario, la mayoría en forma de diálogo, y Ateneo, IX 19, 624c, nombra una obra suya *Sobre la música*. Sin embargo su obra, falta de rigor, no fue bien considerada en la Antigüedad, donde se citan de él sobre todo *curiosa*. El título de la obra aquí mencionada no ha sido bien transmitido y la palabra «famosos» es un añadido propuesto por Weil-Reinach (cf. nota 22), aceptada por la edición que seguimos. Entre otras obras, Plutarco lo cita en *Solón* 22 y 31, *Pericles* 27, *Cómo debe el joven escuchar la poesía* 1 (*Moralia* 14E).

famosos, dice que el canto con la cítara y la composición citaródica los practicó el primero Anfión, el hijo de Zeus y de
1132A Antíope, que tuvo como maestro evidentemente a su padre[19]. Esto está atestiguado por la inscripción conservada en Sición[20], la cual le proporciona los nombres de las sacerdotisas de Argos, los poetas y los músicos. Por el mismo tiempo, Lino de Eubea componía cantos fúnebres, Antes de Antedón, de Beocia, himnos, y Piero de Pieria, sus poemas sobre las Musas[21], mientras que Filamón de Delfos narraba con música los peregrinajes[22] de Leto y el nacimiento de Ártemis y de Apolo, y fue el primero en organizar coros en

---

[19] Anfión es un nombre legendario en Grecia. Hijo de Zeus y Antíope, y hermano gemelo de Zeto, reinó con éste en Tebas, a la que rodearon con una muralla. Mientras Zeto transportaba las piedras cargándoselas a la espalda, Anfión se limitaba a atraérselas a los sones de su lira; así, la muralla de Tebas fue construida con siete puertas, debido a las siete cuerdas de la lira de Anfión.

[20] Esta inscripción sería (F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker* [*FGH*], III b, Brill, Leiden, 1969 [Berlín, 1923-1958], págs. 476-477) una crónica lapidaria consagrada por algún erudito local en uno de los numerosos templos de Sición, datada por las sacerdotisas de Hera, y que pertenecería a finales del siglo v a. C. Comienza por Anfión y no por Hermes y Orfeo, como Nicómaco, lo cual habla del patriotismo del autor que la consagró.

[21] Diosas de la música y la poesía, y, en general, de todas las artes. Tras romper Apolo su lira, se dice (Diodoro Sículo, III 59, 6, 1) que las Musas hallaron la cuerda o nota *mésē*. Cf. nn. 6, 23 y 24.

[22] Creemos que esta lectura añadida en el texto por Weil-Reinach, *Plutarque. De la musique...*, y que acepta Ziegler, cuyo texto seguimos en esta traducción, es tan válida como *tókon*, «parto», propuesta por E. K. Borthwick, «Notes on the Plutarch *De musica* and the *Cheiron* of Pherekrates», *Hermes* 96 (1968), 60.

torno al santuario de Delfos[23]. Dice que Támiris[24], de origen tracio, cantaba de forma más melodiosa y más armoniosa entre todos sus contemporáneos, hasta tal punto que, según dicen los poetas, se presentó a un concurso con las Musas; y se cuenta que compuso un poema sobre la guerra de los Titanes contra los dioses. Y estaba también el antiguo B

[23] Todos estos personajes (Lino, Antes, Piero, Filamón) son completamente míticos y se agrupan aquí juntos como poetas devotos de los dioses, a los que dedican sus cantos y, como Anfión, pertenecen a épocas muy remotas. Cf. n. 19. De Antes y Piero prácticamente sólo sabemos lo que aquí se dice. De Filamón de Delfos sólo sabemos (PAUSANIAS, IX 7, 2) que fue vencedor en Delfos, en los Juegos Píticos, y que se le atribuye un hijo de nombre Támiris. A su vez, el mito conoce al menos dos héroes con el nombre de Piero, y del país de Pieria, en Tracia, deriva uno de los nombres de las Musas, Piérides. Por su parte, Lino, poeta-músico de trenos y, según una leyenda, hijo de Apolo y la argiva Psámate, sería el creador de la lira de tres cuerdas, o que añadió una cuarta cuerda *(líchanos* o *lichanós)* a la lira (cf. n. 103), tras romper sus cuerdas su padre Apolo (DIODORO SÍCULO, III 59, 6, 2-3). Existen varias leyendas sobre personajes míticos llamados Lino, por lo que no se sabe si este Lino es el que fue muerto por Apolo (PAUSANIAS, IX 29, 6-9) y cuyo duelo se extendió por todo el mundo bárbaro; por él se dio el nombre a una canción especial, que HOMERO recoge en su descripción del escudo de Aquiles *(Ilíada* XVIII 569-570), en el que Hefesto labró a un niño tocando la cítara y cantando el canto de Lino. El mismo PAUSANIAS termina diciendo (IX 29, 9) que este Lino que dice ser hijo de Anfímaro, no hizo versos o, si los hizo, no pasaron a la posteridad.

[24] Frente a los poetas anteriores, Támiris (o Támiras) pretendió con su arte vencer a las Musas, que, irritadas, lo dejaron lisiado y lo privaron del divino canto y del arte de tañer la lira (HOMERO, *Ilíada* II 594-600). Támiris habría añadido (DIODORO SÍCULO, III 59, 6, 3-4) las cuerdas o notas *hypátē* y *parhypátē* (cf. n. 103), y para otros sería el inventor del modo dorio. En la segunda pintura de un edificio en Delfos (PAUSANIAS, X 30, 6), consagrado por los cnidios, Polignoto lo pintó ciego, de aspecto lamentable, con una gran cabellera y mucha barba. La lira está tirada a sus pies, sus brazos están rotos y las cuerdas desgarradas. En *Excerpta ex Nicomacho, loc. cit.* en n. 28, se dice que Orfeo fue maestro de Támiris y Lino.

músico Demódoco de Corcira, que compuso poemas sobre la destrucción de Troya y sobre la boda de Afrodita y Hefesto, mientras que Femio de Ítaca los compuso sobre la vuelta de Troya de los compañeros de Agamenón[25]. El texto de los poemas antes citados no carecía de ritmo[26] ni de medida, sino que era como el de Estesícoro[27] y el de los anti-

[25] Un cantor épico, un aedo ciego como Homero, de nombre Demódoco, vivía en el palacio de Alcínoo, rey de los feacios. HOMERO lo cita varias veces *(Odisea* VIII, 44 ss. y XIII 289). En el trono amícleo está representado un coro de bailarines feacios y Demódoco cantando, según cuenta PAUSANIAS, III 18, 11. También se llamaba Demódoco el cantor a quien Agamenón, rey de Argos y Micenas, confió a su esposa, al marchar a Troya, y al que ella, por influjo de Egisto, desterró en una isla. Sería también hermano de Femio, de ascendencia espartana. Igualmente HOMERO cita varias veces *(Odisea* I 154, 337; XVII 263 y XXII 331) a un cantor épico, de nombre Femio, que vive en el palacio de Ulises en Ítaca, y a quien el héroe le habría encargado a su esposa Penélope, con la que habría venido desde Esparta. La existencia de una épica prehomérica era ya defendida en la Antigüedad (cf. ARISTÓTELES, *Poética* IV, 28-29, 1448b y CICERÓN, *Bruto* 71, 3-6), basándose, en estos cantores citados por Homero.

[26] Griego *lelyménē,* «libre», «suelta». Cf. nuestro «Música y métrica...».

[27] Nacido en Himera, Sicilia, en el año 632/29 a. C. Su mención aquí puede ser debida al uso frecuente y variado que hizo del tema épico en sus poemas, a veces de gran extensión, y en los que se nota la presencia de elementos homéricos, así como el uso muy frecuente de estructuras métricas de tipos fundamentalmente dactílicos, que acompañaba naturalmente de música. Sobre Estesícoro y sus innovaciones musicales se puede consultar ahora el reciente y sugestivo trabajo de A. BARKER, «La musica di Stesicoro», *Quaderni urbinati di cultura classica* 67, 1, vol. 96 S.C. (2001), 7-20, en el que, entre otras cosas, habla de Estesícoro como citaredo de la lírica monódica, no coral, y sugiere que lo que hacía este poeta era cantar para un coro de danzantes, que no cantaban, a la manera de los hiporquemas.

guos poetas líricos, que componían versos épicos y a éstos les añadían música. Y afirmaba Heraclides que Terpandro[28], c que era un compositor de nomos citaródicos[29], ponía música, apropiada a cada nomo, a los hexámetros compuestos

[28] Nacido en Antisa (Lesbos), es el primer poeta-músico, no mítico, de Grecia. Según la leyenda, tras ser muerto Orfeo por las ménades tracias, su lira, arrojada al mar, llegó a Antisa y unos pescadores la entregaron a Terpandro (cf. *Excerpta ex Nicomacho,* c. 1, p. 29 M, en *MSG,* Jan, pág. 266). Nacido a finales del siglo viii a. C. (Helanico lo sitúa en tiempos de Midas y Fanias dice que es más joven que Arquíloco, según testimonio de Ateneo, XIV 635e = *FGH* 1.ª, 4F, *Fr.* 85b, Jacoby), pasó gran parte de su vida en Esparta, en donde, en los años 676 y 673 venció en las Fiestas Carneas (cf. n. 69). Se le atribuye la reconciliación por medio de sus cantos entre facciones rivales en Esparta, que habían pedido su mediación (cf. *Suda,* s. v. *metà Lésbion ōidón,* convertido en proverbio [cf. n. 313]; y Filodemo, *De musica,* págs. 18 y 86, Kemke = págs. 40-42 y 180-182, Van Krevelen). Entre los espartanos era considerado el primero entre los aedos y el músico por excelencia, aunque también los éforos espartanos «le quitaron la cítara y la colgaron en la pared porque le había añadido una cuerda más» de las autorizadas (Plutarco, *Antiguas costumbres de los espartanos* [238C]). Se le atribuyen varias invenciones en el campo de la música, como el paso de la lira de cuatro a siete cuerdas (cf. cap. 28, 1140 F; Plinio, *Hist. nat.* VII 204; y Ateneo, XIV 37, 635d-e), así como la invención del *bárbitos,* una variedad de la lira, más estrecha y más larga, instrumento muy usado por los poetas de la escuela de Lesbos (cf. n. 67), invención atribuida también a Anacreonte de Teos (Ateneo, IV 77, 24-25, 175e), de la misma escuela. De todas formas, el paso de la lira o cítara de cuatro a siete cuerdas debe ser anterior al mismo Terpandro, como lo atestigua la figura en el sarcófago de Hagia Tríada tocando una lira de siete cuerdas. Sobre el arte musical de Terpandro y Esparta, cf. *Suda,* s. v. *metà Lésbion ōidón,* y A. Gostoli, «Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del sec. vii A. C.», en B. Gentili y R. Pretagostini (dirs.), *La musica in Grecia,* Roma-Bari, 1988, págs. 231-237.

[29] Entre los griegos los himnos religiosos, de origen popular y antiguo, estaban sometidos a unas leyes *(nómoi),* que les imponían una forma artística literaria y musical muy elevada, y que, por ello, no permitía cambios. Platón, *Leyes* III 700b, recoge esta prohibición griega de introducir cambios en las canciones dedicadas a los dioses, que tendría un paralelo en

por él y a los de Homero, y los cantaba en los concursos. Dice que éste fue el primero en dar nombre a los nomos citaródicos, y que como Terpandro, Clonas[30], el primero en componer nomos aulódicos y cantos procesionales[31], fue un

---

una costumbre semejante entre los egipcios (*ibid.* VII 799b). Este tipo de canciones, por ello, fueron llamadas *nómoi.* Entre ellas existían varias categorías, que recibían un nombre distinto según fueran acompañados de la cítara (o lira) o del aulo (en adelante transcribiremos el griego *aulos* por «aulo», plural «aulos», nunca por flauta, ya que el aulo era más parecido al moderno oboe, con doble lengüeta): 1) El *nomo citaródico,* el tipo más antiguo, inventado por Terpandro en el siglo VII a. C. (cf. n. 28), era cantado por un solista, acompañado de la cítara; 2) el *nomo aulódico,* inventado por Polimnesto en el siglo VI a. C., era también un canto de solista, acompañado del aulo; 3) el *nomo aulético* era una melodía tocada sólo con el aulo. Sácadas ganó el primer premio en el año 586 en los Juegos Píticos con el más famoso de estos nomos auléticos, el *Nomo Pítico* (cf. n. 83); y 4) El *nomo citarístico*, melodía tocada sólo con la cítara, era conocido ya en el siglo VII a. C. y aceptado en los certámenes musicales de los Juegos Píticos en el año 558 a. C. Todos estos nomos solían recibir un sobrenombre relacionado con la divinidad (Apolo Pítico) a la que se dirigían, o por el lugar (eolio, beocio), por el contenido (de duelo) o el músico (Terpandro, Cepión), que lo inventó. Finalmente PROCLO, *Chrestomathia* 34 y 44, SEVERYNS, define el nomo, entre las composiciones líricas dirigidas a los dioses, como un canto al dios Apolo. Cf. más adelante, cap. 4, 1132D y cap. 6, 1133B-C.

[30] Poco más de lo que se dice en este tratado se sabe de este auleta y compositor del siglo VII a. C., posterior a Terpandro y más joven que Arquíloco (cf. n. 47). Nació, según la tradición arcadia, en Tegea, en el Peloponeso, y según la tradición beocia, en Tebas. Cf. más adelante, cap. 5, 1133A.

[31] Griego *prosóidia,* cantos a los dioses de carácter solemne, que eran interpretados por un coro con acompañamiento de aulo (PROCLO, *Chrestomathia* 34 y 40, SEVERYNS), con movimientos rítmicos, durante las procesiones religiosas en dirección a los templos o altares de los dioses. Los nomos aulódicos, como indica su nombre, eran canciones, no solos musicales, acompañadas del aulo.

poeta de versos elegíacos y épicos[32]; y que Polimnesto de Colofón[33], que vivió después de éste, empleó las mismas formas poéticas.

4. Los nomos usados por estos poetas[34], querido Onesícrates, eran aulódicos: *Apóthetos*[35], *Élegoi*[36], *Kōmárchios*[37], *Schoiniōn*[38], *Kepíōn*[39], *** y *Trimerḗs*[40]. Más tarde se inventaron los llamados *Cantos de Polimnesto*[41]. Los nomos citaródicos fueron compuestos no mucho tiempo antes que los D

---

[32] Las dos formas más antiguas de la poesía griega.

[33] Prácticamente se sabe de este compositor de nomos aulódicos lo que se dice en este tratado. Cf. más adelante cap. 6, 1133C; cap. 10, 1134D; cap. 12, 1135C; y cap. 29, 1141B; y Pausanias, I 14, 4, que sólo lo cita como fuente y nada más.

[34] Seguramente Clonas y Polimnesto compositores de nomos, que no tienen nada que ver con los *Polymnḗsteia,* «cantos de Polimnesto», de creación posterior y de contenido indecente y lascivo, que se mencionan a continuación. Cf. Aristófanes, *Caballeros* 1287, que menciona el arte de Polimnesto, al hablar de un músico disoluto y depravado, de nombre Arífrades.

[35] «Tenido en secreto», «reservado», pero nada se sabe de su forma o carácter. Citado también por Pólux, IV 79.

[36] «De duelo».

[37] «Del jefe de los *kômoi»,* fiestas con cantos y bailes de grupos de personas por las calles.

[38] Genitivo plural de *schoiníon,* diminutivo de *schoînos,* «junco», «cuerda» de junco.

[39] Posiblemente, como en otros casos, toma el nombre de su inventor, en este caso Cepión, discípulo de Terpandro. Cf. más adelante, en cap. 6, 1133C, y n. 66. El texto está corrupto en este pasaje y no se lee el nombre del siguiente nomo. Ziegler, con dudas, acepta *Deîos.*

[40] Griego *Trimerḗs* o, como leen la mayoría de los editores modernos, *Trimelḗs,* «de tres partes», o «de tres modos» en cada una de las estrofas del nomo, esto es, en modo dorio, frigio y lidio, como se dice más adelante, en el cap. 8, 1134B.

[41] Cf. n. 33 y cap. 5, 1133A.

aulódicos, en tiempos de Terpandro[42]; así fue él quien dio primero nombre a los citaródicos, llamándolos: *Beocio* y *Eolio*, *Troqueo*, *Agudo*, *de Cepión* y *de Terpandro*[43], y también el *del canto cuádruple*[44]. Terpandro compuso también preludios citaródicos en hexámetros. Que los antiguos nomos citaródicos fueron compuestos en hexámetos, lo demostró Timoteo[45]: cantaba, en efecto, sus primeros nomos

---

[42] Cf. n. 28.

[43] Para todos estos nombres, cf. lo dicho sobre los nomos en n. 29.

[44] Griego *Tetraoídion*.

[45] Nacido en Mileto el año 450 a. C. y muerto en Atenas el 360 a. C., fue un gran citaredo, conocido como uno de los grandes poetas del llamado Nuevo Ditirambo, al que también pertenecían poetas como Melanípides, Cinesias, su maestro Frinis y Filóxeno (cf. nn. 63, 113 y 130). Quizá fue el que más lejos llegó en las innovaciones propuestas por este grupo en el terreno musical, por lo que fue muy criticado. En general, PLATÓN, *Leyes* III, 700d-701c, lanzó una crítica demoledora contra los compositores, que él llama «jefes de la ilegalidad antimusical», causantes, por las mezclas y cambios introducidos en el arte poético-musical, de las malas costumbres reinantes, tanto sociales como religiosas, autores entre los que se encontraban, sin lugar a dudas, los poetas del Nuevo Ditirambo. A Timoteo se le atribuye el haber añadido la cuerda once a la lira *(Excerpta ex Nicomacho,* c. 4, p. 35 M, en *MSG* JAN, pág. 274), y quizá también la doce (cf. más adelante cap. 30, 1141E-1142A), el haber cambiado el género enarmónico por el cromático, el desarrollo de los solos en los cantos, así como la invención de los *apolelyména (âismata),* «cantos libres», sin responsión estrófica (como los nomos citaródicos de Timoteo, dice HEFESTIÓN, *De poematis* III 3). Eurípides, que siguió, en parte, las innovaciones propuestas por este grupo, fue amigo y colaborador de Timoteo. Los espartanos lo condenaron al exilio y uno de sus éforos, como hicieron también con Frinis (cf. n. 63), cortó las cuerdas de su lira, por exceder del número canónico de siete (PLUT., *Ant. cost. de los espart.* [*Moralia* 238C-D], y *Agis* 10 y n. 28). Sin embargo, gozó de gran reputación y fue alabado por ARISTÓTELES *(Metafísica* I 9, 993b15-16); cf. n. 63. Se conservan algunos fragmentos de sus obras, pero la más famosa es su nomo *Los persas,* del que quedan unos 253 versos. *Timotheos. Die Perser,* Leipzig, 1903. Sobre el ditirambo, cf. n. 109.

en hexámetros, mientras que mezclaba en ellos la dicción E ditirámbica, para que no pareciese, de pronto, que violaba las leyes de la música antigua. Parece que Terpandro se distinguió en el arte citaródico, pues está recogido en una inscripción que venció cuatro veces seguidas en los juegos Píticos. Por el tiempo en que vivió es muy antiguo: así, Glauco de Italia[46] en un libro *Sobre los antiguos poetas y músicos* señala que él es más antiguo que Arquíloco[47], pues dice que Terpandro fue el segundo tras los primeros compositores de canciones para aulo.

5. Alejandro[48], en su *Libro sobre Frigia,* ha dicho que Olimpo[49] fue el primero en introducir la música instrumen-

[46] Gramático nacido en Regio, Magna Grecia, entre los siglos v-iv a. C., es, además, uno de los primeros musicógrafos griegos. Es autor de una obra perdida *Sobre los poetas y músicos antiguos.* Se sabe (Diógenes Laercio, VIII 52, IX 38) que trató a Empédocles y fue contemporáneo de Demócrito. Su obra fue, al parecer, muy conocida y usada por los autores griegos posteriores.

[47] Nacido en la isla de Paros e hijo de Telesicles y una esclava de nombre Enipo, en el siglo vii a. C., es el primer gran poeta lírico, del que nos ha llegado parte de su obra, aunque de forma fragmentaria. En la Antigüedad fue admirado junto a Homero y considerado el fundador del género yámbico. Su importante papel en el campo de la música y la métrica está recogido en este tratado en el cap. 28 (1140F-1141B).

[48] Cornelio Alejandro, nacido en Mileto hacia el año 100 a. C., recibió el nombre de *Polyhístōr,* «muy sabio», por su gran erudición histórica. Como gramático perteneció a la escuela de Pérgamo. Llevado como esclavo a Roma y liberado por Sila, recibió la ciudadanía romana. Fue mediador en Occidente de la historia de Oriente y su obra fue muy empleada en la Antigüedad grecorromana. Los fragmentos de sus obras están recogidos en *FHG,* Müller. Éste es el *fr.* 52 del vol. III, pág. 233. Su mención aquí ha hecho pensar (Lasserre) que la redacción de la compilación de su obra utilizada directa o indirectamente por el Pseudo Plutarco se sitúa entre el 50 a. C y el 50 d. C. El mismo Plutarco menciona en *Compendio de Historias Paralelas griegas y romanas* 40 *(Moralia* 315F), el libro III de

tal[50] entre los griegos, aunque también lo hicieron los
F Dáctilos Ideos[51]. Que el primero que tocó el aulo fue Hiag-

---

su *Historia de Italia,* y sólo su nombre en *Cuestiones romanas* 104 *(Moralia* 289A) en relación con el por qué se llama a Dioniso (Baco) *Liber Pater,* «por Dioniso *Eleuthereús*», de *Eleutheraí,* en Beocia.

[49] Nombre de varios músicos-poetas de origen misio-frigio. La *Suda* recoge a tres músicos distintos con este nombre. El primero, de Misia, en Asia Menor, hijo de Meón y discípulo de Marsias, era auleta y compositor de cantos y elegías. Jefe de la música instrumental con el aulo (cf. n. sig.), habría dado su nombre al monte Olimpo. Anteriormente (s. v. *xynaulía)* la misma *Suda* dice que este Olimpo, auleta, desdichado por la música, es el descubridor del arte de tocar el aulo *(synauleîn)* y compositor en Frigia de nomos auléticos y trenéticos. Del segundo Olimpo sólo nos dice que fue compositor de nomos citaródicos, mientras que del tercero, el llamado el Joven, escribe únicamente que es frigio y que nació en época de Midas, hijo de Gordias, rey de Frigia (siglo VIII-VII a. C.). Con frecuencia las fuentes lo confunden con el primero. En cualquier caso, a un músico de nombre Olimpo se le atribuyen en Grecia, entre otros inventos aquí mencionados, el del género enarmónico (cf. Aristóxeno en el cap. 11, 1134F y n. 101), es considerado como el introductor de elementos musicales microasiáticos en la música griega y, en general, como el fundador de la música griega.

[50] Así traducimos el término griego *kroúmata* (de *kroúō, «golpear»),* que significa, en principio, «golpes dados con un plectro sobre un instrumento de cuerda», «punteos», pero posteriormente se usó, a veces, para nombrar sonidos de instrumentos musicales, en general, y, por tanto, también por *aulēmata,* «sonidos de un auló», como explica Plutarco, en *Charlas de sobrem.* II 4 *(Moralia* 638C), tomando la denominación de la lira, e incluso los producidos por una trompeta (Pólux, IV 84, 7). Cf. nuestro artículo «Banquete, vino y teoría musical en Plutarco».

[51] «Los Dáctilos del Ida», adivinos, magos y artesanos de los metales, seguidores de la Gran Diosa, Cibele-Rea, se consideran originarios de Frigia, pero también de Creta, donde había también un monte Ida. Heracles, entre otros héroes antiguos, sería uno de ellos, y se les asocia a los Curetes (Pausanias, IX, 19, 5; 27, 8; y V 7, 2), a los que Rea entregó la custodia del niño Zeus. Su madre, la Ninfa Anquíala, los hizo surgir empuñando tierra con ambas manos en la cueva del Dicte (Apolonio Rodio, I 1128-1131). Su número varía según las fuentes y va desde tres a cincuenta y dos. Se les asimila también, entre otros, a los Coribantes y Cabiros, sacer-

nis[52], después su hijo Marsias[53], y después Olimpo. Y que Terpandro imitó los hexámetros de Homero y las melodías de Orfeo[54]; a su vez Orfeo parece que no imitó a nadie, pues

---

dotes igualmente de origen posiblemente frigio, relacionados con el culto de la diosa Rea y del dios Dioniso. Cf. *Der Kleine Pauly,* s. v. *Daktyloi Idaioi* y *Kureten.*

[52] Figura mítica procedente de Celenas, en Frigia, al que se le atribuye la invención del aulo, que habría introducido en Grecia. En el *Marmor Parium,* 10, JACOBY, se le atribuye, además, el haber tocado con él el modo frigio y otros nomos a la Madre (Cibele), a Dioniso y a Pan.

[53] Se le atribuyen padres diversos, entre ellos Hiagnis y Olimpo. De origen frigio, de Celenas, era en un principio un dios de los ríos y las fuentes, del círculo de la diosa Cibele. Según la leyenda habría introducido el aulo y el arte aulética en Grecia. Sería el inventor del doble auló y el inventor del aire del auló en el culto a la diosa Madre (PAUSANIAS, X 30, 9). Los griegos lo representaron como un sátiro o sileno. Para explicar los ataques en Atenas, en el siglo v a. C., a los avances de la música del aulo, se cuenta otra leyenda (PLUTARCO, *Sobre el refrenamiento de la ira* 6 [*Moralia* 456B-C]), según la cual sería la diosa Atenea la inventora de este instrumento, pero que, al tocarlo, vio en el agua su rostro deformado, arrojando entonces el instrumento, que llegó hasta Frigia, donde lo encontró Marsias. La diosa, se nos cuenta (PAUSANIAS, I 24, 1), golpeó al sileno Marsias por haber recogido el instrumento que ella había arrojado. En relación a esa misma oposición en Grecia en el arte entre lo genuinamente griego y las influencias extranjeras, otras fuentes (cf. DIODORO SÍCULO, III 59, 2-5) nos hablan de la derrota sufrida por Marsias y su auló a manos de Apolo y su cítara: cómo el dios, tras derrotarlo, lo colgó de un árbol y cómo, aún vivo, le quitó la piel. De la sangre de Marsias o de las lágrimas de sus compañeros sátiros y ninfas nacería el río Marsias (OVIDIO, *Metamorfosis* VI 391 ss., y PAUSANIAS, X 30, 9). La leyenda, sin embargo, se suaviza (DIODORO SÍCULO, III 59, 5-6), diciendo que Apolo se arrepiente de lo que ha hecho con Marsias y destruye las cuerdas de su cítara y la harmonía.

[54] El más famoso de los músicos míticos griegos. De origen tracio, era hijo de Eagro (o de Apolo; cf. PÍNDARO, *Píticas* IV 313) y la Musa Calíope (o Polimnia). Habría recibido su lira directamente de Apolo, con la que era capaz de encantar a los animales, e, incluso, a los árboles y las piedras. Se le atribuye, entre otros descubrimientos, haber añadido la cuerda *hypátē*

no había nadie excepto los compositores de canciones can-
1133A tadas con aulo. Y a éstos en nada se parece la obra de Orfeo. Y Clonas[55], el compositor de nomos aulódicos, que nació poco después de Terpandro, según dicen los arcadios, era de Tegea, y según los beocios, de Tebas. Después de Terpandro y Clonas se transmite que vivió Arquíloco[56]. Algunos otros escritores afirman que Árdalo de Trecén[57] compuso música para ser cantada con aulo antes que Clonas y que

(cf. n. 103) a la lira, tras haber roto Apolo las cuerdas de su lira (Diodoro Sículo, III 59, 6, 3). Animó con su música a los argonautas en su viaje a la Cólquide. Se le atribuye la fundación de los misterios órficos y de los misterios dionisíacos (Apolodoro, I 3, 2). Polignoto lo pintó, en un edificio consagrado por los cnidios en Delfos, sentado con su lira en la mano izquierda, de aspecto griego, y ni su vestido ni lo que le cubre la cabeza son tracios (Pausanias, X 30, 6). Según una leyenda muy conocida (cf., por ej., Apolodoro, *loc. cit.;* Virgilio, *Geórgicas* IV 453-528; y Ovidio, *Metamorfosis* X 1-105, XI 1-66) Orfeo, a la muerte de su esposa Eurídice, mordida por una serpiente, descendió al Hades para rescatarla. Persuadió, cantando al son de las cuerdas de su lira, a Plutón para que la dejara volver con él a la tierra, pero el dios de los Infiernos accedió a condición de que Orfeo no volviera atrás sus ojos hasta salir de los valles del Averno, pero él, volviéndose, desobedeció y miró a su mujer, que, desgraciada, tuvo que retornar abajo. Se dice que Orfeo murió despedazado por las ménades tracias y fue enterrado cerca de Pieria; su cuerpo, cortado en piezas, fue arrojado junto con su lira al mar. La lira y su cabeza llegaron a Antisa, en Lesbos, donde se muestra su tumba. Su lira fue encontrada por unos pescadores, que la entregaron a Terpandro, cf. n. 28 y F. Molina, «Orfeo músico», *Cuadernos de Filología Clásica* 7 (1997), 287-305.

[55] Cf. n. 30.

[56] Cf. n. 47.

[57] Poco sabemos de este personaje, posiblemente mítico. Pausanias, II 31, 3, dice que fue hijo de Hefesto y que consagró un santuario a las Musas, en el ágora de Trecén; que se cree que inventó el aulo y a las Musas las llaman por él Ardálidas. Plinio, *Historia natural* VII 56, 204, escribe: *cum tibiis canere voce Troezius Ardalus,* «Árdalo de Trecén instituyó el canto con acompañamiento de flautas».

hubo también un compositor llamado Polimnesto, hijo de Meles de Colofón, que compuso los *Nomos de Polimnesto*[58]. De Clonas los autores de inscripciones recuerdan que compuso el *Nomo Apóthetos* y el *Nomo de los Juncos*[59]. A B Polimnesto lo mencionan también Píndaro[60] y Alcmán[61], poetas líricos. Y algunos de los nomos citaródicos compuestos por Terpandro dicen que son obra del antiguo Filamón de Delfos[62].

6. En resumen, la citarodia según Terpandro y hasta la época de Frinis[63] continuó siendo muy simple, pues no esta-

---

[58] Serían distintos de los llamados *Polymnḗsteia, «cantos de Polimnesto»*. Cf. nn. 33 y 34.

[59] Cf. nn. 35 y 38. Debe de tratarse del mismo autor de nombre Clonas (cf. n. 30). Posiblemente la inscripción es la misma citada anteriormente, esculpida en piedra por un devoto en Sición, cf. n. 20.

[60] Célebre poeta griego de la lírica coral, nacido cerca de Tebas, 522 a 446 a. C. Fue autor de himnos, peanes, ditirambos, cantos procesionales, partenios, hiporquemas, encomios y trenos, de los que nos han llegado algunos fragmentos, y sobre todo, sus *Epinicios*, en los que canta a los vencedores en los cuatro famosos certámenes atléticos de Grecia, Olímpicos, Píticos, Ístmicos y Nemeos. Sin embargo, nada nos ha llegado de su actividad musical, en la que, al parecer, era conservador y muy seguidor de las formas y modos tradicionales.

[61] Poeta lírico, nacido posiblemente en Sardes, de Lidia en Asia Menor, en el siglo VII a. C. Desarrolló su actividad musical y poética en Esparta, donde fundó el estilo de la canción coral, en el que se mezclaban voz, música y danza. Compuso himnos, himeneos, hiporquemas, peanes, escolios y partenios, de los que sólo nos han llegado algunos fragmentos.

[62] Cf. n. 23.

[63] Nacido en Mitilene, isla de Lesbos, hacia el año 475 a. C., comenzó su carrera musical como aulodo, pero, según la *Suda*, se pasó al arte de la cítara, bajo la enseñanzas de un famoso citarista de nombre Aristoclides, ganando en esta nueva profesión el primer premio en las fiestas atenienses de las Panateneas del año 446 a. C. (cf. n. 82). Se le considera el jefe de los poetas pertenecientes al llamado Nuevo Ditirambo, grandes innovadores en el arte musical del siglo V a. C. Maestro de Timoteo, se le atribuye

ba permitido en época antigua componer canciones para cítara como ahora[64] ni cambiar los modos y los ritmos, pues en los nomos, para cada uno, se respetaba la afinación pro-
c pia. Por esto precisamente llevaban este sobrenombre: se los llamó nomos, porque no estaba permitido desviarse del tipo de afinación establecido para cada uno[65]. Pues, después de haber cumplido sus deberes religiosos con los dioses, de la manera que querían, pasaban en seguida a la poesía de Homero y de los otros autores. Esto se ve claramente por los preludios de Terpandro. También la cítara tomó su forma por primera vez en tiempos de Cepión[66], discípulo de Terpandro y se la llamó asiática[67] por haberla usado los citare-

el desarrollo del arte de la citarodia y la lira de nueve cuerdas, hecho que le valió la enemistad de los éforos espartanos, que le propusieron cortar las dos cuerdas de abajo o las de arriba de su lira (Plutarco, *Moralia* 84A, 220C; y *Agis* 10). Nada nos queda de su obra. Cf. Pólux, IV 66, y Proclo, *Chrestomathia* 46 Severyns. A pesar de ser criticado por la comedia contemporánea (cf. cap. 30, 1141F), fue tenido en gran estima. Así, Aristóteles, (*Metafísica* I 9, 993b15-16) escribe: «Si Timoteo no hubiera existido, no hubiéramos tenido tantas composiciones musicales, pero si Frinis no hubiera existido, tampoco hubiera existido Timoteo». Cf. n. 45.

64 Hemos de pensar en la época del autor o autores, a cuya obra se remontan, en último caso, las noticias que nos facilita aquí el Pseudo Plutarco sobre los músicos griegos antiguos, es decir el siglo iv a. C. Cf. n. 17.

65 El nombre de nomo traduce el griego *nómos*, un tipo de canción, pero, en principio, «ley», «costumbre». Cf. n. 29. Sobre los cambios en la música griega cf. n. 171.

66 Pólux, IV 65, dice que el nomo llamado *Kēpiṓn*, se llamaba así por un discípulo favorito de Terpandro, aunque probablemente sea una invención del comentarista, para explicar el nombre del nomo así llamado. Cf. nn. 29 y 39.

67 Posiblemente se refiera a la variedad de lira llamada *bárbitos*, más estrecha y larga que la lira, de cuerdas más largas y, por ello, de alcance tonal más bajo. Era un instrumento empleado principalmente por los poetas de la escuela de Lesbos, como Terpandro, Safo y Alceo. Una versión parecida del descubrimiento de esta clase de lira asiática se encuentra en Duris, *Fr.* 81, Jacoby (*FGH*, II A 76, pág. 156), prácticamente con las

dos de Lesbos, que vivían cerca de Asia. Y afirman que Períclito[68], que era lesbio de nacimiento, fue el últimocitaredo que venció en las fiestas Carneas de Esparta[69]. Tras su muerte, llegó a su fin para los lesbios la ininterrumpida tradición citaródica. Algunos, erróneamente, piensan que Hi- D
ponacte[70] vivió en la misma época que Terpandro, pero es evidente que Períclito es más antiguo que Hiponacte.

7. Después que hemos dado a conocer a la vez los antiguos nomos aulódicos y citaródicos, vamos a examinar los auléticos. Se dice, en efecto, que Olimpo, mencionado ante-

---

mismas palabras que aquí. Del grato sonido de una cítara asiática habla Eurípides, *Cíclope* 443-444. Cf. n. 28.

[68] De este citaredo sólo se sabe lo que aquí se dice.

[69] Fiestas celebradas primitivamente en honor de un dios de la fertilidad, *Kárneios,* durante nueve días en la primera mitad del mes llamado también *Kárneios* (= *Metageitnión,* segundo mes del calendario ateniense, agosto / septiembre), cf. Tucídides, V 54. Muy extendidas en el Peloponeso y en otros territorios dorios (Argos, Cos, Tera, Cirene), fueron pronto asimiladas por el culto a Apolo Carneo. En ellas tenían lugar un banquete y una carrera de persecución, relacionada con el mundo del vino, que terminaba, primitivamente, con la muerte de un carnero *(kárnos).* Más noticias sobre estas fiestas en M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion,* I, Múnich, págs. 531-533. Según recoge Ateneo, XIV 37, 23-28, 635e-f, las primeras competiciones musicales relacionadas con estas fiestas tuvieron lugar en la Olimpiada XXVI (676-673 a. C.), en las que Terpandro fue el primer vencedor. Cf. n. 28.

[70] Yambógrafo, que vivió en Éfeso y Clazómenas en la segunda mitad del siglo VI a. C. Fue muy popular en Atenas durante el siglo V a. C. Sólo nos han llegado pequeños fragmentos de sus obras, pero su influencia parece que fue importante en autores como Ananio, Fénice de Colofón y, sobre todo, en el mimógrafo Herodas. Sobre su contemporaneidad con Terpandro es claro que no concuerda con la época en la que vivieron ambos poetas; cf. n. 28.

riormente[71], que era un auleta de la escuela de Frigia, compuso un nomo aulético en honor de Apolo, llamado *Policéfalo*. Y afirman que este Olimpo es descendiente del primer Olimpo, discípulo de Marsias, y compositor de nomos en
E honor de los dioses; éste, en efecto, que fue favorito de Marsias y que aprendió de él el arte de tocar el aulo, introdujo en Grecia los nomos musicales[72], que todavía hoy usan los griegos en las fiestas de los dioses. Otros aseguran que el *Nomo Policéfalo* es obra de Crates[73], que fue discípulo de Olimpo. Prátinas[74], en cambio, dice que este nomo es de Olimpo, el Joven.

---

[71] Cf., en n. 49, todo lo referente a los músicos misio-frigios de nombre Olimpo. El nomo *Policéfalo*, «De muchas cabezas», atribuido también a Atenea y relacionado con el llamado nomo Pítico (cf. n. 83), se llamaba así por imitar los silbidos de muchas serpientes en las cabezas de las Gorgonas, que se lamentaban de la decapitación de su hermana Medusa por Perseo (cf. PÍNDARO, *Píticas* XII 6-8: «con el arte que antaño Palas Atenea inventó cuando el triste lamento tejió de las atrevidas Gorgonas» (trad. A. ORTEGA).

[72] Cf. cap. 11, 1134F y n. 53.

[73] Autor desconocido.

[74] Poeta y dramaturgo del siglo VI-V a. C., nacido en Fliunte, en el Peloponeso, contemporáneo de Esquilo y Quérilo, con los que compitió en las representaciones de tragedias. Según la *Suda* escribió cincuenta obras dramáticas, de las que treinta y dos eran piezas satíricas, género por él inventado. Consiguó una victoria. Se sabe que en 467 Aristias representó una tetralogia suya y ATENEO, XIV 8, 1-22, 617c-f, nos ha conservado un fragmento de veinte versos de un hiporquema, composición en honor de Apolo, que era interpretada acompañada de danza y música (LUCIANO, *Salt.* 16, 1-7). La danza misma se llamaba hiporquema. Se acompañaba, al principio, de la forminge, y más tarde del aulo y la cítara o lira. PÓLUX, IV 82, 2-3, dice que el aulo dactílico era empleado en el hiporquema, aunque algunos piensan que era sólo un tipo de melodía.

El llamado *Nomo del carro*[75] se dice que lo compuso el primer Olimpo, el discípulo de Marsias. Algunos afirman que Marsias se llamaba Mases, y otros que no, que Marsias, y que era hijo de Hiagnis, el inventor primero del arte de tocar el aulo. Que es de Olimpo el *Nomo del Carro* se puede F
aprender por el libro de Glauco sobre los poetas antiguos[76], y también se puede conocer que Estesícoro de Hímera no imitó ni a Orfeo ni a Terpandro ni a Arquíloco ni a Taletas[77], sino a Olimpo, haciendo uso del *Nomo del Carro* y del ritmo dactílico, que algunos dicen que deriva del *Nomo Ortio*[78]. Algunos otros afirman que este nomo fue inventado

[75] Griego *harmáteios*, adj. de *hárma*, «carro». Se trataba de un nomo aulético, en un registro bastante agudo, que acompañaba a los lamentos fúnebres. Se representaba en una batalla de carros o en una carrera de carros, para animar a los que participaban en la competición.

[76] *FHG* II, pág. 23. Cf. n. 46.

[77] Nacido en Gortina, en Creta, en el siglo VII a. C., ejerció su oficio de aedo y músico en Esparta, en donde participó en la creación, en el año 665, de las fiestas Gimnopedias (cf. n. 89) en honor de Apolo, y perteneció a la segunda escuela de música de esta ciudad, junto con Jenócrito, Jenodamo, Sácadas y Polimnesto. Se cuenta que con su música salvó a la ciudad de Esparta de una plaga (cf. cap. 42, 1146C) y que, como Terpandro (cf. n. 28), consiguió con su canto solucionar las discordias civiles en Esparta (FILODEMO, *De musica*, pág. 86, KEMKE) e igualmente en Creta, llegando a ser, además, amigo del gran legislador espartano Licurgo (cf. PLUTARCO, *Licurgo* 4).

[78] Griego *órthios*, «derecho», «alto». Se llamaba así a un nomo de tono alto y de carácter y sentimientos elevados. Arión, el poeta legendario de Lesbos, canta un nomo ortio en la historia de su salvación por un delfín (HERÓDOTO, I 24). En el cap. 28, 1140F, se le atribuye a Terpandro, entre otros inventos, la melodia ortia, escrita en pies ortios. Según ARÍSTIDES QUINTILIANO 36, 3-4 (= I, cap.16), el ritmo ortio está compuesto de un arsis de cuatro tiempos *(tetrásēmos)* y una tesis de ocho *(oktásēmos)*.

por los misios, porque hubo algunos auletas antiguos que eran misios[79].

8. Otro nomo antiguo es el llamado *De la Higuera*[80],
1134A que, según Hiponacte, Mimnermo[81] tocaba al aulo. En efecto, al principio, los aulodos cantaban versos elegiacos compuestos con música; esto lo demuestra la inscripción de las Panateneas[82] sobre el concurso musical. Sácadas de Argos[83] fue también un compositor de melodías y de versos elegía-

---

[79] Pueblo del Asia Menor, con fronteras con Bitinia, Frigia y Lidia. En Misia, no en la Tróade, desembarcarían primero los griegos en su campaña contra Troya. Por la imprecisión existente en relación con las fronteras de Misia y Frigia, se confunde con frecuencia en la historiografía musical el origen frigio o misio de algunos músicos antiguos. Olimpo, el discípulo de Marsias, por ejemplo, habría sido misio y no frigio (*Suda*, s. v. *Ólympos)*.

[80] En griego *kradías,* «de higo», cf. *krádē,* «rama de una higuera». Se llama así a un tipo de nomo, tocado con el aulo, mientras se realizaba la flagelación de los criminales con ramas de higuera y cuerdas. Noticia debida a Hesiquio, s. v. *kradíēs nómos* y *kradēsítēs.*

[81] Poeta elegiaco del siglo vii a. C., de Colofón por su nacimiento, vivió en Esmirna, en Asia Menor, y fue muy conocido como músico y auleta. Contemporáneo y amigo del legislador ateniense Solón, que fue el primero que introdujo en Atenas la enseñanza de la música en la educación a principios del siglo vi a. C., se distinguió por su poesía erótica y su canto a la juventud y a los placeres que ella proporciona.

[82] Fiestas celebradas en la ciudad de Atenas cada año, o cada cuatro de manera más solemne, en el mes hecatombeón, julio / agosto, en honor de la diosa Palas Atenea, patrona de la ciudad.

[83] Célebre compositor y auleta, siglo vii-vi a. C. Cuando en el año 586 a. C. la música de aulo fue aceptada en los Juegos Píticos, ganó Sácadas el primer premio como auleta, premio que repitió en los años siguientes, 584 y 582 a. C. (Pausanias, X 7, 4). Además del nomo aquí mencionado, introdujo en los mencionados juegos el llamado nomo Pítico, en el que describía el combate del dios Apolo con la serpiente Pitón, y con el que consiguió la victoria (Pólux, IV 84, 3-4).

cos con música; éste fue también un buen auleta y se le recuerda como vencedor en tres ocasiones en los juegos Píticos. También Píndaro lo menciona[84]. Así, como en tiempos de Polimnesto y Sácadas había tres clases de modos, dorio, frigio y lidio[85], dicen que Sácadas, tras componer una estro-

---

[84] *Fr.* 269, SNELL-MAEHLER. Cf. n. 60. No nos ha llegado el texto pindárico, ya que el fragmento que recogen las ediciones (el *fr.* 269, SNELL-MÄHLER) de este poeta se limita a repetir lo que aquí dice el Pseudo Plutarco.

[85] En griego el autor emplea, como unas líneas más abajo, *tónoi,* pero, sin duda, se refiere aquí a modos, a escalas musicales *(harmoníai),* no a tonalidades *(tónoi)*. Esta confusión se repetirá en alguna ocasión más (cap. 11, 1135A; cap. 19, 1137D; cap. 28, 1140F; cap. 29, 1141B; cap. 33, 1142F; cap. 33, 1143B), algo que encontramos en otros autores griegos, que incluso los hacen sinónimos con otro término, *trópos,* latín *modus* (DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria* 19, 8; PLUTARCO, *La E de Delfos* 389E; *Sobre si el anciano debe intervenir en política* 793A). En la música griega el término *harmonía* (en principio, «ensamblaje», «ajuste», de *harmózein* o *harmóttein,* «ajustar», «unir») no era, como entre nosotros, la ciencia de los acordes, y se emplea, además de para referirse a la música en general (cf. ARISTÓTELES, *Poética* 1447a26), para designar, principalmente, el modo o escala musical (que, por cierto, es reemplazado en este caso por el término diapasón, *dià pasôn* después de Aristóxeno) y el género enarmónico (ARISTÓXENO, *Harmonica* 6, 8, y 30, 7 [= I, pp. 2 y 23], etc). Como modo o escala musical se entiende la distinta disposición de los intervalos dentro de una octava, formada por la unión de dos tetracordios disjuntos u octacordio (cf. n. 110). Los autores antiguos distinguían hasta siete modos, según la regularización posterior a Aristóxeno: mixolidio (en el género diatónico, si-si), lidio (do-do), frigio (re-re), dorio (mi-mi), hipolidio (fa-fa), hipofrigio o jonio (sol-sol) e hipodorio o eolio (la-la), entre los que eran considerados como griegos: el dorio, eolio y jonio, que tomaban su nombre de las tres tribus griegas. Algunos teóricos (Cleónides y Baquio) hablan del modo locrio, llamado también hipodorio. Las tonalidades *(tónoi),* que equivaldrían a nuestros tonos (re mayor, mi menor, etc.) y que parten en principio de los modos, se distinguían entre sí, sin embargo, no por la posición de los intervalos, sino por la altura en el espacio sonoro. Aunque se conocían hasta quince, Aristóxeno (según ARÍSTIDES QUINTILIANO, 20, 5-6 (= I, cap. 10) habla de

B fa en cada una de los modos mencionados, enseñó a cantar al coro la primera en modo dorio, la segunda en modo frigio y la tercera en modo lidio; y que este nomo se llama *Trimerḗs* a causa de esta modulación[86]. En la inscripción de Sición[87] sobre los poetas se cita a Clonas como inventor del *Nomo Trimerḗs*.

9. La primera institución relacionada con la música nace en Esparta, siendo Terpandro su fundador. De la segunda tienen la responsabilidad de ser sus maestros, sobre todo, Taletas de Gortina[88], Jenodamo de Citera, Jenócrito de Lo-

---

trece, a los que da el nombre de: hipodoria, hipofrigia, hipolidia, hipojonia o hipofrigia grave, hipoeolia o hipolidia grave, doria, jonia o frigia grave, eolia o lidia grave, hiperdoria o mixolidia grave, hiperjonia o mixolidia aguda, e hiperfrigia o hipermixolidia, a las que los teóricos posteriores añadieron, hasta quince, la hipereolia y la hiperlidia, para que cada una tuviera una altura grave, una media y una aguda. Cada tonalidad, según el mismo Aristóxeno, excedía a la anterior en un semitono de tal modo que la mese de la tonalidad más baja estaba a una octava de la más alta. Naturalmente, cada tonalidad podía componerse en cada uno de los tres géneros, diatónico, cromático y enarmónico (cf. Apéndice). Sobre estos importantes aspectos de la música griega, entre otros, cf. R. P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Amsterdam, 1968 (= Londres, 1936), que, en págs. 21-30, habla de otras escalas, anteriores al heptacordio, de tres, cuatro, cinco o seis cuerdas, y en págs. 71-80, «Mode and key», analiza el uso y el significado de *tónos* en autores como Aristóxeno y Ptolomeo.

[86] En griego *metabolḗ*. Sobre la modulación *(metabolḗ)* en la música griega, cf. n. 171, y sobre *Trimerḗs*, cf. n. 40.

[87] *FGH*, 550 F 2, Jacoby, pág. 536. Cf. n. 20.

[88] Para éste y los demás músicos-poetas citados a continuación cf. nn. 33, 77 y 83. En realidad, poco se sabe de algunos de ellos, fuera de lo que aquí se dice, principalmente su pertenencia a la llamada segunda escuela musical de Esparta. Sólo añadir que Ateneo, I 27, 15 D, dice que el estilo del hiporquema floreció en Jenodamo y Píndaro, mientras que de Jenócrito, locrio de Italia, por ej., el escoliasta a Píndaro, *Olímpicas* XI 17, dice que cultivó el modo locrio. Cf. cap. 10, 1134E.

cros, Polimnesto de Colofón y Sácadas de Argos. A instancias de éstos se estableció la fiesta de las Gimnopedias[89] en Esparta, la «De las *Apodeíxeis*»[90] en Arcadia, y entre las C celebradas en Argos las llamadas «*Endymátia*»[91]. Los discípulos de Taletas, Jenodamo y Jenócrito eran compositores de peanes, los de Polimnesto lo eran de los llamados Ortios[92] y los de Sácadas de versos elegíacos. Otros, como Prátinas[93], afirman que Jenódamo fue compositor de hiporquemas[94] y no de peanes; y del mismo Jenódamo se cita un canto que es claramente un hiporquema. Píndaro también D

---

[89] Las Gimnopedias, según PAUSANIAS, III 11, 8, eran las fiestas más importantes de los lacedemonios, en la que efebos desnudos *(gymnoí)* ejecutaban danzas en honor de Apolo, en un lugar llamado por lo mismo Coro. De la importancia de estas fiestas nos informa PLUTARCO, *Agesilao* 29, cuando dice que, ante el anuncio de la derrota de los lacedemonios en Leuctra, sus éforos, a pesar del infortunio, no permitieron que ni un solo coro se retirase, ni que se alterase en nada la forma de las fiestas, que entonces se estaban celebrando.

[90] Nada concreto se sabe de estas fiestas, cuyo nombre es posible que se refiera a los espectáculos, representaciones (griego *apodeíxeis),* en general, que solían tener lugar en muchas fiestas griegas. Sobre la importancia de la música en Arcadia nos habla, por ej., POLIBIO, IV 20, 8.

[91] No se conoce ninguna fiesta con este nombre, que, sin embargo, puede señalar la costumbre en algunas fiestas de cubrir con nuevos vestidos *(éndyma,* «vestido») las estatuas de ciertas divinidades. Cf. el peplo que los atenienses regalaban a Palas Atenea en las Panateneas (cf. n. 82). Se han identificado también con las fiestas celebradas en Argos, llamadas *Hybristiká,* «De la insolencia u orgullo», en las que mujeres y hombres se vestían las ropas del sexo contrario en recuerdo de la victoria conseguida contra los reyes espartanos, Cleómenes y Demarato, por jóvenes argivas, que, vestidas de hombres y dirigidas por la poetisa Telesila, se colocaron sobre los muros de la ciudad, asustando así a los enemigos, según cuenta PLUTARCO, *Virtudes de mujeres* 4 *(Moralia* 245C-F).

[92] Cf. n. 78 y, para Sácadas, cap. 8, 1134A y n. 83.

[93] *Fr.* 6, PAGE, *PMG,* núm. 713. Cf. n. 74.

[94] Cf. n. 74 sobre el poeta Prátinas y los hiporquemas.

usó este tipo de composición. Que el peán[95] se diferencia de los hiporquemas lo demuestran los poemas de Píndaro, pues el escribió tanto peanes como hiporquemas[96].

10. Polimnesto compuso también nomos aulódicos. Si empleó el *Nomo Ortio* en su melopeya, como afirman los harmónicos, no lo podemos decir con exactitud, pues los antiguos no han hablado sobre esto. También se discute sobre si Taletas de Creta[97] fue un compositor de peanes. Pues, Glauco[98], al decir que Taletas nació después de Arquíloco, afirma que imitó las canciones de Arquíloco, pero que les
E dio una mayor extensión, e incorporó en su melopeya el peón y el ritmo crético, que Arquíloco no empleó ni tampoco Orfeo y Terpandro. Pues dicen que Taletas los desarrolló a partir de la música para auló de Olimpo y se ganó así la reputación de ser un buen compositor. De Jenócrito, nacido en

---

[95] En griego *Paián (Paiṓn, Paíōn* o *Paiḗōn,* cf. el verbo *paíō,* «golpear», aquí con efectos sanadores), empleado como epíteto principalmente del dios Apolo (Teócrito, *Epigramas* I 3; Sófocles, *Edipo Rey* 154, etc.). En principio se trataba de una canción coral de acción de gracias, dirigida a Apolo y a su hermana gemela Ártemis, por la liberación de algún mal o enfermedad, o como himno de victoria; después era dirigida también a otros dioses (Proclo, *Chrestomathia* 34 y 41, Severyns). Ya Homero habla (cf. *Ilíada* V 401-402) de un dios sanador de nombre Peón, *Paiḗōn,* que luego se encuentra, como hemos dicho, como un epíteto de Apolo, como dios también sanador, así como de otros dioses, Asclepio, Zeus, Dioniso, Pan, Helios.

[96] Sobre Píndaro cf. n. 60. Sus peanes, en la edición de Snell-Maehler, son los frs. 52-70; y sus hiporquemas en la misma edición los frs. 105-117.

[97] Cf. n. 77. Sobre el crético y el peón, usados por Taletas, cf. nn. 223 y 227 respectivamente.

[98] *Fr.* 4, Müller *(FHG,* II, pág. 24), en donde también está recogida la noticia sobre que Taletas era mayor que Jenócrito al final de este capítulo. Cf. n. 46.

Locros, en Italia, se discute si fue compositor de peanes, pues afirman que fue un autor de temas heroicos que comportaban acción. Por, ello, también algunos llamaban a sus composiciones ditirambos[99]. Glauco afirma que Taletas, por la edad, era anterior a Jenócrito.

11. Los músicos[100], como dice Aristóxeno[101], creen que F
Olimpo es el inventor del género enarmónico, pues antes de

---

[99] Nombre de origen desconocido con el que se nombraba una canción de carácter entusiasta en honor a Dioniso. Por vez primera aparece mencionada como una canción a Dioniso en un fragmento de Arquíloco *(fr.* 77 D). Encontramos representaciones de ditirambos, entre otros lugares, en Atenas (Fiestas Targelias) y en Delfos, por la relación de Dioniso con Apolo en este santuario, donde compartían culto. Se dice que el mítico poeta lírico Arión fue el verdadero creador del ditirambo como forma literaria y el primero en dividir el ditirambo en estrofas y antístrofas, costumbre rota por Melanípides, uno de los fundadores del llamado Nuevo Ditirambo (cf. nn. 45 y 63, sobre Timoteo y Frinis). Cf. también Ateneo, XIV 628A; y Proclo, *Chrestomathia* 34, 42 y 43, Severyns. Para más noticias sobre el ditirambo cf., entre otros, Sir A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2.ª ed., Oxford, 1962, págs. 1-59.

[100] Griego *mousikoí.* Con el significado moderno de «músico, persona experta en el arte de la música», *mousikós,* como *mousikḗ* (cf. n. 6), es un término no anterior al siglo iv a. C. Aristóxeno, *Harmonica* 6, 5 (= I, p. 2), nos dice que son competencia del *mousikós* todas las ciencias mediante las cuales se estudia todo lo relacionado con la música, como la rítmica, la métrica, la orgánica o instrumental y, claro está, la harmónica. También podía recibir este nombre el ejecutante (cantor o instrumentista), o el compositor o poeta. Otros términos de este mismo rico campo musical en Grecia son, por ej.: *aoidós, ōidikós, aulōidós, kitharōidós, rhapsōidós, tragōidós, harmonikós, kanonikós y organikós,* todos ellos, por tanto, también *mousikoí,* teóricos o especialistas en un determinado canto o instrumento.

[101] *Testimonia* 98, Da Rios. Filósofo y teórico de la música nacido en Tarento, Italia, alrededor del año 370 a. C., Aristóxeno tuvo como maestros, entre otros, a su padre el músico Espíntaro, a Lampro de Eritrea, en Mantinea, donde pasó gran parte de su juventud (cf. n. 267). De vuelta a

él toda la música era diatónica o cromática[102]. Sospechan que la tal invención fue más o menos del modo siguiente:

Tarento escuchó al pitagórico Jenófilo, y, finalmente, en Atenas, a Aristóteles, a quien no pudo suceder en la dirección del Liceo, que fue para el otro gran alumno de Aristóteles, Teofrastro. Se le atribuyen 453 obras (cf. *Suda,* s. v.), por lo que se le supone una larga vida. Además de ser uno de los creadores del género biográfico, Aristóxeno es la figura más importante de la teoría musical de la Grecia antigua. Frente a la escuela pitagórico-matemática, a partir de Aristóxeno se crea la escuela aristoxénica (cf. n. 6). Fueron numerosos sus trabajos relacionados con la música, perdidos en su mayor parte, pero de los que tenemos conocimiento por las frecuentes referencias a los mismos en autores como Plutarco, Ateneo, Porfirio, etc., así como encontramos su doctrina teórica en las obras de teóricos o historiadores de la música como Cleónides, Arístides Quintiliano y aquí, en el Pseudo Plutarco. Sabemos, así, que escribió sobre la melopeya, sobre las tonalidades, sobre la audición de la música, sobre los instrumentos musicales, sobre los auletas, sobre la danza en la tragedia, etc. De su obra musical nos han llegado un tratado no completo en tres libros, titulado *Harmonikà stoicheîa* («Elementos harmónicos» o, simplemente, «Harmónica»; sobre esta obra cf. R. DA RIOS, *Aristoxeni elementa harmonica,* Roma, 1954, con testimonios sobre el autor, códices, ediciones, su influencia en autores posteriores, texto, traducción italiana, comentario y un valiosísimo *Index verborum),* y un fragmento importante de otra obra, *Rhythmikà stoicheîa* («Elementos rítmicos»), editada, comentada y traducida últimamente por LIONEL PEARSON, *Aristoxenus Elementa Rhythmica,* Nueva York, 1990. Por último, sabemos que Aristóxeno, sin ser tan radical como Platón, sí fue un representante de la severa y noble música antigua y enemigo de los «modernos».

[102] Sobre Olimpo, cf. n. 49. Los teóricos de la música griegos llamaban género *(génos)* a la distinta disposición de los intervalos, según las dos notas móviles, en un tetracordio, esto es, la serie de cuatro sonidos o notas, formando, entre las dos notas fijas, un intervalo de cuarta. Los géneros eran tres: diatónico, cromático y enarmónico, los cuales se diferencian por la amplitud o estrechez de sus intervalos, siendo la situación de las notas paranete y lícano, la que determinaba el género (cf. n. sig.). El género diatónico, el más natural y más antiguo, que podía ser cantado incluso por personas carentes de instrucción, estaba constituido (en este orden en el modo dorio) por dos tonos enteros consecutivos y un semitono: *la, sol, fa, mi,* (1 + 1 + 1/2); el género cromático, en cambio, el

Olimpo estaba moviéndose en el género diatónico y hacía pasar la melodía con frecuencia a la parípate[103] diatónica,

---

más técnico, sólo para instruidos, lo formaban un tono y medio y dos semitonos consecutivos: *la, fa#, fa, mi,* (1.1/2 + 1/2 + 1/2); finalmente, el género enarmónico (cf. n. 49 sobre Olimpo), el último en ser usado, el más preciso y aceptado por los hombres más distinguidos, por su propia dificultad, estaba formado por un dítono y dos cuartos de tono consecutivos: *la, fa, mi** (dando a * el valor de 1/4 de tono), *mi,* (2 + 1/4 + 1/4). «Lo distintivo» en este último género, como señala R. P. WINNINGTON-INGRAM, «Die Enharmonik der Griechen», *Die Musikforschung,* XVIII, 1 (1965), pág. 61, «no era la división del semitono en dos tonos pequeños, sino el dítono indivisible». La mayoría de los restos de música griega transmitidos están en género diatónico (época romana) y en cromático o diatónico (época helenística). Sobre los géneros, en general, cf. ARISTÓXENO, *Harmonica* 24, 16-18; 55, 8-9 (= I, p.19; II, p. 44; y ARÍSTIDES QUINTILIANO, 15, 21 ss. (= I, cap. 9).

[103] Así se llama una de las notas en la música griega. Las nombres de las notas *(phthóngoi,* de *phthóngos,* «voz», luego, después de Aristóxeno, generalmente en plural, «nota») en griego proceden de los términos empleados para designar las cuerdas de un instrumento musical como la cítara o lira, pero que se utilizan igualmente, como aquí, para un instrumento de viento, como el auló, sobre el que Olimpo realiza sus descubrimientos musicales. Una definición de nota la ofrece ARISTÓXENO, *Harmonica* 20, 15-18 (= I, p. 15): «la caída *(ptôsis)* de la voz sobre un grado *(tásin)*». Desde la aguda, la más cercana al ejecutante *(nḗtē, neátē),* a la grave, la más lejana al mismo *(hypátē),* en el ámbito de la escala u octacordio, es decir, dos tetracordios disjuntos (cf. n. 110), las notas en griego se llaman: nete *(nḗtē, neátē)* y es fija, paranete *(paranḗtē)* y trite *(trítē,* la tercera desde la aguda), ambas móviles, *(kinoúmenoi* o *pherómenoi);* parámese *(paramésē)* fija, mese *(mésē,* nota media o central), fija; lícano (así llamada por ser producida por el dedo índice, *lichanòs dáktylos)* y parípate *(parypátē),* ambas móviles; e hípate *(hypátē),* fija. El intervalo entre las dos fijas *(hestôtes* o *akínētoi)* extremas, la nete y la hípate, era siempre de una octava (relación 1:2), y la mese, la nota central, estaba también siempre a un intervalo de cuarta (relación 4:3) de la hípate y a un intervalo de quinta (relación 3:2) de la nete. La situación de las notas móviles dando lugar a intervalos distintos la producen, como hemos visto, los distintos géneros. Sobre el nombre de las notas cf., por ej., ARÍSTIDES QUINTILIANO, I 6, y PTOLOMEO,

unas veces desde la parámese y otras desde la mese, y al omitir la lícano diatónica[104], percibió la belleza de su ca-
1135A rácter, y así, admirando y aceptando la escala construida sobre la analogía de esta omisión, empezó a componer en esta escala en el modo dorio[105]. En efecto, ni repercutía en las peculiaridades del género diatónico ni en las del género cromático ni, por cierto, en las del género enarmónico. Así fue su introducción del género enarmónico. Entre éstas se considera la primera la *Escala de las libaciones*[106], en la que ninguna de las divisiones de los géneros muestra su peculiaridad, a no ser que uno mirando hacia el *espondiasmó*

Harm. II 5. Por lo demás, la notación musical griega era de dos tipos: instrumental (por ej. *Anonymi Bellermann* 97-101;104) y vocal (por ej. *Primer Himno délfico, Epitafio de Seikilos,* Coro del *Orestes,* etc.). Cf. nn. 102, 184, 185 y Gráficos.

[104] Explicando sobre una escala o modo dorio *(mi, re, do, si, la, sol, fa, mi)* la actuación de Olimpo sobre la misma, cuando omitía la lícano, tendríamos que (según los nombres griegos, cf. nota anterior, la paramese es *si,* la mese es *la,* la lícano es *sol* y la parípate es *fa)* el tetracordio inferior se reducía a tres notas: *la, fa, mi,* con el empleo de un dítono y un semitono. Si por analogía se hace lo mismo en el tetracordio superior y se omite la segunda nota *(re* o paranete) tendríamos una escala pentatónica, común en la música asiática: *mi, do, si, la, fa, mi.*

[105] Existe afinidad entre el modo dorio y el género enarmónico. Sobre el empleo de *tónos,* tonalidad, por *harmonía,* modo, en este tratado, cf. n. 85.

[106] Griego *spondeîon.* En principio *spondeîon* era el vaso con el que se hacían las libaciones (cf. *spondé,* «libación») y, después, canto o composición instrumental que se hacía frente al altar durante las libaciones, con acompañamiento de auló *(spondeîon aúlēma),* pero luego también de la cítara (Pólux, IV 10, y Sexto Empírico, *Contra los profesores* VI 8). Se cantaba en ritmo espondaico, de ahí el nombre de espondeo, pero no se dice en qué modo.

agudo[107] conjeture que precisamente éste es diatónico. Es evidente que el que crea eso creerá algo falso y contrario a las leyes de la melodía. Falso, porque el espondiasmo agudo B es inferior en una diesis al tono situado junto a la nota dominante[108], y contrario a las leyes de la melodía, porque, si uno supone que la peculiaridad del espondiasmo agudo reside en el valor del intervalo de un tono, sucedería que se situaban uno tras otro dos dítonos, uno simple y el otro compuesto[109]. En efecto, el *pyknón* enarmónico en el tetracordio

---

[107] Arístides Quintiliano, 28, 5-6 (= I, cap. 11), al hablar de ciertos intervalos o alteraciones de los intervalos, dice que mientras se llamaba *éklysis* al descenso de tres diesis (es decir, de 3/4 de tono; cf. Baquio, *Harmonica introductio* 41, Jan, p. 301-302) no compuestas, el espondiasmo *(spondeiasmós)* era el ascenso (hacia el agudo) de este mismo intervalo. Cf. cap. 29 y n. 262. De esta forma, en un tetracordio enarmónico, con dos 1/4 de tono (o *pyknón),* se ampliaba en 1/4 de tono el *pyknón,* que valía entonces 3/4 de tono, con detrimento natural del intervalo restante.

[108] La nota dominante, no en el sentido de nuestro sistema musical, en la escala doria es la mese *(la)*. El tono próximo a ella es la parámese *(si),* disjunto, pues separaba los dos tetracordios disjuntos, que formaban el octacordio o escala de ocho notas (cf. n. 110), y, por lo tanto, con respecto a la mese, más cercano al agudo. La diesis o diesi, de la que aquí se habla, responde al término griego *díesis,* que se emplea con distintos valores en la teoría musical. Así, en la escuela de Aristóxeno, *Harmonica* 57, 6-7 (= II, p. 46; pp. 50-52), vale un 1/4 de tono en el género enarmónico (el menor de todos, no habiendo intervalo melódico menor que éste), vale 1/3, 3/8 y 1/2, de tono, en las distintas *chróai* (cf. n. 283) del cromático, y vale 1/2 tono en el diatónico, aunque ya no se llama así, mientras la escuela pitagórica llama *díesis* al semitono, pero lo considera no como la mitad del tono, sino como el resultado de restar dos veces el intervalo de un tono (9:8) al intervalo de cuarta (4:3), que da una proporción de 256:243, es decir, un semitono menor, llamado *leîmma,* frente a la otra parte o semitono mayor, que llama *apotomé*. Cf. Gaudencio, *Harm.* 14 Jan.

[109] Es decir, si el espondiasmo agudo, en lugar de ser, como hemos visto en n. 107, un intervalo simple de un valor de 3/4 de tono *(do*-si),* fuera de un tono *(do#-si),* entonces tendríamos dos dítonos seguidos, y dos dítonos seguidos, es decir, dos terceras mayores, no eran permitidos en la

medio[110], que ahora se usa, no parece ser de este compositor. Es fácil darse cuenta, si uno escucha a alguien que toca

---

harmónica griega antigua, como escribe Aristóxeno, *Harmonica* 80, 3 (= III, p. 64): «no se colocarán dos dítonos seguidos». El primer dítono *(la-fa),* en efecto, sería un dítono simple, sin ninguna nota en medio, pero el segundo sería compuesto *(do#-si-la),* es decir, el espondiasmo agudo *(do#-si)* más el tono disjunto *(si-la),* el de la parámese a la mese.

[110] En primer lugar, decir que, siguiendo la propuesta de L. Laloy, «Anciennes gammes...», pág. 247, traducimos el original griego *en taîs mésais* por «en el tetracordio medio», ya que, dice Laloy, las palabras *mésē* e *hypátē,* designan en singular la nota y en plural el tetracordio entero. El término *pyknón* significa «denso», «compacto». En música se llama *pyknón* a la suma de los dos intervalos pequeños de un tetracordio, cuando esa suma es menor que el intervalo restante, cosa que sucede en los géneros cromático y enarmónico (cf. n. 102). Así en el cromático la suma de los dos intervalos menores (dos semitonos) es menor que el tono y medio del intervalo restante (1/2 + 1/2 + 1. 1/2) y, del mismo modo, en el enarmónico la suma de los intervalos menores (dos 1/4 de tono) es menor que el dítono del intervalo restante (1/4 + 1/4 + 2). En el género diatónico no hay *pyknón,* pues, como sabemos por su composición, no se da esta circunstancia (1/2 + 1 + 1). Así pues, el *pyknón* enarmónico, al que se refiere aquí el autor, es el intervalo compuesto, dos 1/4 de tono seguidos (= semitono, por ej. *fa - mi* - mi),* mientras que el que emplea la manera musical antigua es un intervalo, también equivalente a un semitono, *fa-mi,* pero simple, por tanto, sin nota intermedia. Por su parte, sabemos que en toda escala griega (gr. *sýstēma,* definida por Aristóxeno, *Harmonica* 21, 6-7 (= I, p. 15-16), como la unión de más de un intervalo) la base era el tetracordio o primer sistema bien organizado de cuatro cuerdas o notas contiguas, las dos centrales móviles, según el género (diatónico, cromático y enarmónico; cf. n. 102), y las dos extremas fijas, que formaban un intervalo de cuarta perfecta. Con el tiempo, a partir de él se formó el heptacordio (con dos tetracordios conjuntos, es decir, con un tono común, la nota mese) y el octacordio, creación debida, según se cuenta, a Pitágoras (con dos tetracordios disjuntos, con un tono entre ellos, entre la mese y la parámese; cf. n. 103). Más tarde se crearon las llamadas Escala Perfecta Menor (con tres tetracordios conjuntos, llamados conjunto, medio y bajo), Escala Perfecta Mayor (con cuatro tetracordios conjuntos dos a dos, llamados añadido, disjunto, medio y

el auló a la manera antigua, pues se pretende también que el semitono en el tetracordio medio sea simple.

Así fue la introducción del género enarmónico. Más tarde, sin embargo, tanto en las composiciones frigias como en las lidias el semitono fue dividido. Olimpo, al parecer, enriqueció la música, al introducir algo que antes no existía y que era desconocido a sus predecesores, y llegó a ser el fun- C
dador de la noble música griega.

12. También existe una tradición en torno a los ritmos: en efecto, se descubrieron algunos géneros y formas rítmicas, y, además, formas de melopeyas y ritmopeyas. La primera, la innovación de Terpandro, introdujo cierta nobleza de estilo en la música. Polimnesto, después del estilo de Terpandro, empleó uno nuevo, aunque manteniendo también él la forma noble; lo mismo hicieron Taletas y Sácadas, pues también éstos fueron innovadores en la ritmopeya, sin salirse, no obstante, de la forma noble. Hay también ciertas innovaciones de Alcmán y de Estesícoro, y éstas no se apartan del estilo noble. Sin embargo, Crexo[111], Timo- D

---

bajo) y Escala Perfecta Inmutable o Inmodulante, formada por la unión de las dos anteriores. La octava, que representa la tonalidad doria, es la central, formada por los tetracordios disjunto y medio. Cf. n. 161 y Gráficos.

[111] Nacido entre el 450 y 400 a. C., como Timoteo y Filóxeno, nombrados a continuación, fue un poeta perteneciente al grupo de los llamados compositores del Nuevo Ditirambo, y al que se le atribuyen, entre otras innovaciones, la llamada *kroûsin hypò tēn ōidēn,* posiblemente el acompañamiento del canto con un instrumento de cuerda que tocaba notas diferentes de las del canto (cf. n. 230), y el haber introducido en el ditirambo la alternancia de recitado y cantado con acompañamiento de la cítara, costumbre usada por Arquíloco en los versos yámbicos. Cf. cap. 28, 1141C-B, y n. 47.

teo[112], Filóxeno[113] y los compositores nacidos en esa época fueron más vulgares y amantes de la novedad, persiguiendo un estilo, hoy llamado «popular» y «mercenario»[114]. Así, pues, sucedió que el pequeño número de cuerdas[115], la sen-

---

[112] *Fr.* 5A Del Grande. Cf. n. 45.

[113] Compositor de ditirambos, vivió a caballo entre el siglo v y el siglo iv a. C. Nació en la isla de Citera y murió en Éfeso. Prisionero y esclavo, fue emancipado por Melanípides, que le enseñó música. Vivió algún tiempo en la corte de Dionisio el Viejo en Siracusa, con el que rompió, debido a sus críticas a las obras dramáticas del tirano. La *Suda* dice que escribió veinticuatro ditirambos y alaba su originalidad en la expresión, su gusto melódico y su variación (en Ateneo, XIV 50, 58-65, 643d-e, el cómico Antífanes en su obra *Tritagōnistḗs* alaba también su gusto por la variación y dice que es «un dios entre los hombres y un conocedor de la verdadera música»), mientras que otros critican su estilo adornado y sus atrevidas innovaciones (cf. Ateneo, VIII 341a-d). Perteneció también al grupo de los compositores del llamado Nuevo Ditirambo. Entre otras anécdotas sobre su poesía, Plutarco, *Alejandro* 8, cuenta que Árdalo envió a Alejandro el Magno, entre otras obras, un ditirambo de Filóxeno para ser ejecutado en las fiestas con motivo de su boda en Susa. Cf. también n. 45 y caps. 30 y 31, 1141C-1142C.

[114] Griego *philánthrōpon,* «popular, para agradar al pueblo», y *thematikón,* «mercenario». Algunos autores proponen otras lecturas en este lugar. Las que recoge la edición que seguimos nos parecen aceptables en el contexto en que se encuentran, por cuanto se trata de hacer una crítica a los compositores del llamado Nuevo Ditirambo frente a la música antigua. El significado del término *thematikón* aparece explicado en Pólux, III 153, donde se dice que los concursos, *agônes,* llamados *thematikoí,* eran unos concursos por dinero, no por coronas, *ag. stephanítai,* o guirnaldas de hojas, *ag. phyllínai.* Sobre los concursos por dinero *(thematikoí),* cf. A. Bélis, *Les Musiciens dans l'Antiquité,* París, 1999, págs. 146-148.

[115] Griego *oligochordía,* se cita por contraste a la *polychordía,* «muchas cuerdas», «muchas notas», como característica de la música antigua, del estilo antiguo y noble (cf. Platón, *República* III 399c-d). A los autores del Nuevo Ditirambo, como Melanípides o Timoteo, se les atribuye, entre otras innovaciones, el empleo de una cítara de once o doce cuerdas, frente a la tradicional de siete cuerdas, como uno de los símbolos principa-

cillez y la nobleza de la música se quedaron completamente anticuadas.

13. Tras haber hablado, según mis posibilidades, sobre la música más antigua y de sus primeros inventores y por quiénes, con el paso del tiempo, fue enriquecida con nuevas innovaciones, pondré punto final a mi discurso y pasaré la palabra a mi compañero Sotérico, que se ha ocupado con entusiamo no sólo de la música sino también de los otros contenidos de una educación liberal. Nosotros más bien so- E
mos expertos en la parte práctica de este arte». Con estas estas palabras Lisias dio por finalizado su discurso.

14. Después de éste, Sotérico habló así más o menos: «Sobre un tema noble y especialmente agradable a los dioses, querido Onesícrates, nos has invitado a hablar. Aplaudo, en verdad, al maestro Lisias por su inteligencia y también por la memoria que demostró al tratar sobre los inventores de la música más antigua y sobre los que han escrito de tales temas. Yo te recordaré, sin embargo, que él ha hecho su exposición basándose únicamente en textos escritos, nosotros, en cambio, aprendimos que no fue un hombre F
el inventor de las bondades de la música, sino el dios adornado con todas las virtudes, Apolo. Pues no es el aulo, como algunos creen, un invento de Marsias o de Olimpo o de Hiagnis[116], y sólo la cítara es de Apolo, sino que del arte tanto de tocar el auló como la cítara el inventor es el dios. Y es evidente a partir de los coros y de los sacrificios que se celebraban en honor al dios con acompañamiento de aulos,

---

les de la música que ellos empleaban en sus composiciones. Cf. n. 45 y el cap. 18, 1137A.

[116] Sobre estos tres músicos, cf. cap. 7, 1137F, y nn. 49, 52 y 53.

como lo cuenta, entre otros, Alceo en alguno de sus him-
1136A nos[117]. Así, la estatua del dios Apolo en Delos[118] tiene en la mano derecha un arco y en la izquierda las Gracias, cada una con un instrumento músical: una tiene una lira, otra el doble aulo, y la que está en medio tiene una siringa[119] en la boca. Que esto no es una historia mía *** lo demuestra el

---

[117] Cf. *Fr.* 1/4, Diehl (= 307, Lobel-Page).

[118] Al parecer, esta estatua de Apolo con las tres Gracias en su mano pudo ser vista todavía, en el siglo ii d. C., por Pausanias (II 32, 5, y IX 35, 3), que la atribuye, además, a los escultores Angelión y su hermano Tecteo, del siglo vi a. C., aunque no menciona los instrumentos musicales de estas Gracias. La presencia del aulo doble en esta estatua de Apolo indica su empleo de este instrumento, en el siglo vi, en las celebraciones en honor a Apolo, como también lo indica la existencia del nomo Pítico aulético, cf. nn. 29 y 83. Sobre la oposición entre la lira y el aulo y los dioses Atenea y Apolo frente a Marsias, cf. n. 53.

[119] Griego *sŷrinx (fistula* latina). Se trata de un instrumento mencionado ya por Homero, *Ilíada* X 13, XVIII 526, y por el *Himno a Hermes* 512, que le atribuye al dios Hermes su descubrimiento. En el llamado Vaso François, alrededor del año 575 a. C., ya aparece, tocada por una de las Musas en la boda de Tetis y Peleo. La siringa es considerada, generalmente, como la flauta del dios Pan, a quien también se le atribuye su descubrimiento (Ovidio, *Metamorfosis* I 689-712, en la metamorfosis de la náyade Siringa, perseguida por el dios Pan), y es propia de los pastores (cf. *Ilíada* XVIII 525-526, y Platón, *República* III, 399e). Compuesta de varias cañas pequeñas, generalmente siete y de igual longitud en su versión griega, unidas y abiertas sólo por una parte, el sonido en ellas se producía soplando por la parte superior abierta, no provista de lengüeta, como lo estaba el aulo. Existía también la siringa de una sola caña, *monokálamos* (cf. Ateneo, IV 82, 25, 184a, que recoge las distintas opiniones sobre el descubrimiento de la siringa *polykálamos,* Sileno y Marsias, y *monokálamos,* Hermes), a la que posiblemente se refiere aquí el autor. Cf. Diodoro Sículo, III 58, y Pólux IV 77, que relacionan a la siringa con Cibele y los celtas, respectivamente. Sobre otro significado de *sŷrinx,* cf. n. 174.

hecho de que Anticlides[120] en sus *Delíacas* e Istro[121] en sus *Epifanías* hablan pormenorizadamente sobre esto. Y esta estatua es tan antigua que se dice que es obra de los méropes[122] del tiempo de Heracles. Y también un auleta acompaña al niño que lleva el laurel de Tempe a Delfos[123]; y se dice también que las ofrendas sagradas de los hiperbóreos[124] eran llevadas a Delos en tiempos antiguos con acompaña- B

[120] Ziegler, editor del texto seguido, supone aquí, quizá sin mucha razón, una laguna antes del nombre de Anticlides, autor ateniense del siglo IV a. C. Más un anticuario que un historiador, de influencia peripatética, Anticlides escribió una *Historia de Alejandro,* unos *Regresos* y una obra sobre la isla de Delos *(Dēliaká)*. Esta cita está recogida como el *fr.* 14 de ANTICLIDES en F. JACOBY, *FGH,* II B 140, pág. 802.

[121] Nacido posiblemente en Cirene, norte de África, como su maestro el poeta Calímaco, a mediados del siglo III a. C., escribió principalmente obras de anticuario, de las que quedan sólo algunos fragmentos, referidos la mitad al Ática *(Attiká)*. Esta cita constituye el *fr.* 52 de ISTRO en F. JACOBY, *FGH,* III B 334, pág. 182, y la obra tenía como título completo *Epifanías de Apolo,* como se lee en HARPOCRACIÓN, s. v. *pharmakós,* y FOCIO, *Lex.*, s. v. *trittýan.*

[122] Griego *mérops,* «mortal». Los historiadores griegos del siglo V a. C. (por ej. TUCÍDIDES, VIII 41, 2) conocen con este nombre a los habitantes de la isla de Cos, que tuvieron un rey llamado Mérope. También se conoce con este nombre a un pueblo legendario, de un país situado más allá del Océano, de gran estatura y muy longevos, símbolo de la Humanidad.

[123] Al parecer se refiere el autor a la fiesta llamada *Steptḗrion,* «De las coronas», en la que, según PLUTARCO, *Cuestiones griegas* 293C y *La desaparición de los oráculos* 421C, los habitantes de Delfos representaban la batalla de Apolo y la serpiente Pitón, la muerte de ésta, así como la huida de Apolo a Tempe para purificarse, de donde volvería a Delfos, tras un ciclo de ocho años.

[124] Habitantes de un país legendario, ideal, al norte de la tierra conocida, «más allá de las ráfagas del gélido viento Bóreas» (PÍNDARO, *Olímpicas* III 31), que, no obstante, vivían en una felicidad perfecta, a los que no afectaban la enfermedad y la muerte, amantes de la música y seguidores de Apolo, en cuyos festejos se gozaban (PÍNDARO, *Píticas* X 30-44). Sólo aquí se habla de esta ofrenda de los hiperbóreos a Delos.

miento de aulós, de siringas y de cítaras. Otros afirman que el mismo dios tocaba el aulo, como lo cuenta el excelente poeta lírico Alcmán[125]. Y Corina[126] afirma que Atenea enseñó a Apolo a tocar el aulo. Así, la música, en todos los aspectos, es venerable, por ser una invención de los dioses.

15. Los antiguos practicaron la música, como todas sus otras actividades, de acuerdo con su dignidad; los modernos, en cambio, rechazando sus aspectos más venerables, en lugar de aquella música viril, inspirada y querida a los dioses introducen en los teatros una música afeminada y seductora.
c Por eso Platón, en el libro III de su *República,* muestra su rechazo a esa clase de música; desaprueba, por ejemplo, el modo lidio, por ser agudo y apropiado para las lamentaciones[127]. Se dice que la primera composición en modo lidio

---

[125] Esta noticia constituye el *fr.* 51 PAGE, de ALCMÁN. Sobre Alcmán, cf. n. 61.

[126] Poetisa lírica, nacida posiblemente en Tanagra (Beocia) y probablemente en el siglo VI a. C., aunque hay quien la sitúa hacia el año 200 a. C. Según la *Suda* venció a Píndaro en cinco ocasiones y sus poesías, nomos y epigramas, ocupaban cinco volúmenes. Aunque tardíamente, fue acogida en el catálogo de los diez líricos griegos. Igualmente esta cita se recoge como *fr.* 15 PAGE en nota anterior.

[127] Exactamente en este pasaje citado, 398d-e, Platón, al rechazar los trenos y lamentos en nuestras palabras, dice que hay que suprimir los modos lastimeros, que son el mixolidio, el lidio tenso y otros, «porque no son aptos ni aun para las mujeres de mediana condición, cuanto menos para los varones». El gran filósofo ateniense, siglo V-IV a. C., fue discípulo del músico Dracón, discípulo a su vez del gran teórico musical Damón (cf. n. 145), cuya doctrina sobre el valor ético de la música defenderá (cf. *República* IV 424c y, sobre el valor ético de ciertos ritmos y modos, *República* III 398b-400c). Pitagórico de educación, que sigue a esta escuela en su teoría sobre la estrecha relación entre astronomía y música (cf. *Cratilo* 405d), así como su idea sobre la proporción númerica de los intervalos, Platón es, desde el punto de vista musical, un ortodoxo y purista, que consideraba al modo dorio como el griego por excelencia por su carácter y

fue a modo de lamento. Aristóxeno[128] en el primer libro de su tratado *Sobre la música* afirma que Olimpo[129] fue el primero que tocó al aulo, en modo lidio, un canto fúnebre en honor de Pitón. Hay quienes afirman que Melanípides[130] comenzó con este tipo de melodía. Píndaro[131] en sus *Peanes*

---

virtud, declarándose defensor de la tradición y enemigo, entre otros, de las innovaciones musicales modernas, de la mezcla de géneros y de los instrumentos de muchas cuerdas. Sobre su idea sobre la música, en general, cf. *Leyes* II; E. Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, París, 1959; y L. Richter, *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlín, 1961, págs. 27-97. La expresión «los modernos» (gr. *hoi nŷn)* se refiere, como sabemos, a los contemporáneos de su fuente, del autor del que toma este pasaje. Cf. en caps. 26, 27 y 38 expresiones parecidas con el mismo significado.

[128] *Testimonia* 105, Da Rios, cf. n. 101. Sobre Aristóxeno, cf. igualmente n. 101.

[129] Sobre Olimpo, cf. n. 49. La muerte de la serpiente Pitón a manos de Apolo es contada en el *Himno a Apolo* y es tema de un nomo compuesto por Sácadas de Argos (cf. notas 83 y 123).

[130] *Fr.* A 3, Del Grande. Parece poco probable que esta noticia sea cierta, a no ser que se refiera a otro músico anterior, del mismo nombre que el famoso compositor de ditirambos, Melanlpides, nacido en la isla de Melos, en el siglo v a. C. Éste perteneció al grupo de poetas del llamado Nuevo Ditirambo (cf. nn. 45 y 63). Se le atribuyen varias innovaciones, que convierten al ditirambo en una composición libre como el nomo, sin estrofas y antístrofas (cf. n. 239), así como la adición de la cuerda doce (cf. cap. 30, 1141C-D). Fue también muy admirado por su arte y puesto junto a Homero (Jenofonte, *Memorables* I 4, 3). Pasó los últimos años de su vida en la corte del rey Perdicas de Macedonia. De su obra sólo quedan unos pocos fragmentos, principalmente de sus ditirambos *Danaides, Perséfone* y *Marsias*, en el que ridiculiza la música del auló (cf. Ateneo, XIV 616e).

[131] En efecto, ya Píndaro, anterior a Melanípides, habla de la *harmonía* lidia en *Nemeas* IV 45, del *trópos* lidio en *Olímpicas* XIV 17, y de los *auloí* lidios en *Olímpicas* V 19. Entre los fragmentos conservados de sus *Peanes* no tenemos la noticia aquí referida. No obstante, cf. nota al *Peán* XIII, *Fr.* 52 n, en la edición de B. Snell-H. Maehler, donde se

dice que el modo lidio fue presentado por primera vez en las bodas de Níobe[132], y otros, como cuenta Dionisio Yambo[133], que el primero en utilizar este modo fue Torebo[134].

D **16.** El modo mixolidio es patético, apropiado para las tragedias[135]. Aristóxeno dice que Safo[136] fue la que inventó

---

dice que quizá esta noticia pertenece a ese peán. Sobre Píndaro, en general, cf. n. 60.

[132] Hija de Tántalo, hermana de Pélope y esposa de Anfión, rey de Tebas (cf. PAUSANIAS, IX 5, 7). Un día, orgullosa de su numerosa prole, declara que es superior a Leto (latín *Latona),* madre de sólo dos hijos, Apolo y Ártemis, que ofendida pidió a sus hijos que la vengasen. Apolo mató a los seis hijos y Ártemis a las seis hijas (cf. HOMERO, *Ilíada* XXIV 602-609). Transformada finalmente por los dioses en roca, sus ojos, sin embargo, seguían llorando, formando un manantial, que fluía de la roca. Ha quedado como símbolo del castigo de los dioses y del dolor materno.

[133] Gramático alejandrino del siglo III a. C., maestro de Aristófanes de Bizancio. Sólo se conoce el título de una obra, *Sobre los dialectos.*

[134] Músico legendario, hijo de Atis, jefe de los lidios, y hermano de Lido, rey mítico de Lidia. Es conocido también como Tirreno. De Lidia marchó a Italia, donde dio su nombre al pueblo y a la tierra de los tirrenos, es decir, los etruscos (cf. DIONISIO DE HALICARNASO, *Historia antigua de Roma* I, 28, 2, 7-12; y ESTRABÓN, V 2). Se dice que añadió la quinta cuerda (BOECIO, *De institutione musica* I 20) y que creó la melodía lidia llamada por esto *tà mélē... Torrēbia,* «melodías de Torebo» (NICOLÁS DE DAMASCO, ESTEBAN DE BIZANCIO, s. *Tórrēbos,* en F. JACOBY, *FGH,* II A 90, *fr.* 15, p. 340).

[135] El carácter de lamento y tranquilo, apropiado al coro trágico, según PSEUDO ARISTÓTELES, *Problemata* XIX 48, JAN, págs. 108-110 (cf. n. 188), es el que parece tener el modo mixolidio (cf. n. 127), que, además, causaría sentimientos tristes y meditativos a los posibles oyentes (ARISTÓTELES, *Política* VIII 5, 1340b). Sobre el carácter *(êthos)* de los modos y tonalidades, cf. nn. 138 y 143-146.

[136] *Testimonia* 106, DA RIOS. Poetisa griega, nacida en la isla de Lesbos, siglo VII-VI a. C., y conocida en la Antigüedad como la «décima Musa», fue famosa por su arte musical. Además del invento aquí citado, la *Suda* dice que fue la primera en usar el plectro para tocar la cítara. Com-

el mixolidio, de quien lo aprendieron los poetas trágicos[137]. Después de tomarlo lo unieron, en efecto, al modo dorio, ya que éste expresa grandeza y dignidad[138] y el otro, en cambio, patetismo, y la tragedia es una mezcla de éstos caracteres[139]. Los harmónicos[140] en sus *Tratados históricos* afirman que el auleta Pitoclides[141] fue el inventor de ese modo. Y, además, que Lamprocles[142] de Atenas al darse cuenta de que la disyunción no la tiene este modo allí donde casi todos creían, sino en la parte alta le dio una forma, como la que va E

puso himnos, epitalamios, epigramas, etc. Su muerte está rodeada de leyendas y su tumba se enseñaba en Mitilene (Lesbos).

[137] En el cap. 28, 1134F, se atribuye a Terpandro este invento.

[138] El carácter, *êthos*, del modo dorio es descrito por los escritores griegos como varonil, majestuoso, sombrío e impetuoso (ATENEO, XIV 624d), así como el más firme y de carácter varonil (ARISTÓTELES, *Política* VIII 7).

[139] El PSEUDO ARISTÓTELES, *Problemata* XIX 48 (JAN, págs. 108-110), ya habla de los distintos modos apropiados a las distintas partes de la tragedia, siendo el hipodorio y el hipofrigio los apropiados a los cantos realizados desde la escena, mientras al coro le correspondía un modo más tranquilo y trenético, es decir, el mixolidio.

[140] Sobre estos teóricos musicales cf. n. 17. Como ya hemos señalado, aquí nos apartamos del texto de Ziegler.

[141] Sofista y músico, nacido en la isla de Ceos, siglo VI-V a. C., fue maestro de Pericles (PLUTARCO, *Pericles* 4) y fundador de una importante escuela musical en Atenas, distinguiéndose como filósofo y como músico (PLATÓN, *Protágoras* 316e). Por todo ello no debió ser el inventor del modo mixolidio, sino quizá sí el autor de su transformación de modo sáfico a modo trágico (S. MICHAELIDES, *The Music*.., s. u. «Pythocleides»). Cf. n. sig.

[142] *Fr.* A 2, DEL GRANDE. Poeta ateniense, músico y compositor de ditirambos (ATENEO, XI, 491c), siglo V a. C. Perteneció a la escuela ateniense y fue discípulo de Agatocles (Escolio a PLATÓN, *Alcibíades* I 118c). Nos queda el principio de su *Himno a Palas Atenea* (cf. Escolio a ARISTÓFANES, *Nubes* 967, que lo hace hijo de un tal Midón).

desde la parámese a la hípate del tetracordio bajo[143]. Y, además, dicen que el modo lidio distendido[144], que es opuesto al mixolidio, y que es cercano al jonio, fue inventado por Damón de Atenas[145].

---

[143] Es decir, tras la reforma de Lamprocles, el modo mixolidio podría interpretarse que descendería, sobre dos tetracordios dorios conjuntos de una Escala Perfecta Mayor (cf. n. 110), desde la paramese *(si)* del tetracordio disjunto a la hípate *(si)* del tetracordio bajo, con un tono disyuntivo, entre la parámese *(si)* del tetracordio disjunto y la mese *(la)* del tetracordio medio, de este modo: *si – la, sol, fa, mi, re, do, si.* Sobre las propuestas sobre cómo sería el modo mixolidio antiguo, antes de la reforma de Lamprocles, podemos resumirlas diciendo que parece ser que la diferencia estaría en la situación del tono disyuntivo. Para más noticias, cf. n. 75 en la citada traducción italiana de Pisani y Citelli, que resumen las principales hipótesis. Traducimos el griego *hypatôn* por «del tetracordio bajo». Cf. n. 110 y gráficos.

[144] Este modo parece que era lo mismo que el llamado tono hipolidio, atribuido a Polimnesto en el cap. 29, 1141B. La diferencia con el mixolidio parece ser que era la misma que la que Platón, *República* III 398e, encuentra entre éste y los modos que llama *chalarai,* «muelles», «afeminados», es decir, el lidio y el jonio, modo este último que también aquí en el Pseudo Plutarco se considera cercano al lidio.

[145] Nacido en el demo ateniense de Oa, vivió alrededor del año 430 a. C. Es el gran teórico musical anterior a Aristóxeno. Discípulo del sofista Pródico y del músico Lamprocles (cf. n. 166) fue maestro de Dracón (maestro de Platón, cf. n. 127), de Pericles y se dice que también de Sócrates (Diógenes Laercio, II 19). Su teoría sobre el valor ético de la música así como su postura tradicional con respecto a la misma fueron seguidas por filósofos posteriores (Platón, *República* IV 424c), así como son tenidas en cuenta a la hora de resaltar la importancia de la música en la educación (Arístides Quintilano, 79-82 (= II, cap. 14). Por su parte Ateneo, XIV 628c, recuerda que Damón y sus discípulos hablaban de la relación entre el alma y la música de canciones y danzas. Sin embargo, no pudo frenar las nuevas corrientes musicales, como las de los seguidores del Nuevo Ditirambo. Sólo nos quedan algunos fragmentos de su obra sobre los ritmos y el valor ético de la música, titulada *Areópago.* Cf. Barker, *Greek Musical Writings,* vol. I, págs. 168-169.

17. Por ser estos modos el uno quejumbroso y el otro de carácter relajado, Platón, tras rechazar a los dos, eligió el modo dorio, como adaptado a los guerreros y a los hombres prudentes[146]. No, ¡por Zeus! porque desconociese, como Aristóxeno dice en el libro segundo de su tratado *Sobre la música*[147], que también en ellos había algo provechoso para un Estado bien guardado, pues Platón había estudiado con F
mucha atención la ciencia musical, como discípulo de Dracón de Atenas[148] y Megilo de Agrigento[149], sino que prefirió el modo dorio, porque, como hemos dicho anteriormente, hay en él mucha nobleza; no ignoraba que muchos partenios[150] dorios habían sido compuestos por Alcmán, Píndaro, Simónides y Baquílides[151], y, además, cantos procesionales y peanes, y que, alguna vez, lamentos trágicos y algunos

---

[146] En efecto, Platón, *República* III 399a-c, sólo acepta los modos dorio y frigio, pacífico y violento respectivamente, capaces de «imitar las voces de gentes desdichadas o felices, prudentes o valerosas». Cf. n. 127.

[147] *Testimonia* 108 Da Rios. Nada nos queda de este tratado, si no son estas alusiones indirectas. Sobre Aristóxeno, cf. n. 101.

[148] Músico ateniense, siglo v-iv a. C., discípulo de Damón y, como se dice aquí, uno de los maestros de Platón. Nada más sabemos de su persona y obra. Cf. notas 127 y 145.

[149] Quizá se deba identificar, como proponen en sus notas a esta obra Pisani y Citelli, con un filósofo pitagórico, autor de un tratado *Sobre los números,* citado por Posidón en su comentario al *Timeo* platónico, pero sólo se trata de una hipótesis.

[150] Se llaman así unas composiciones, cantadas y acompañadas de danza, a cargo de un coro de jóvenes muchachas *(parthénoi)* en honor de varios dioses, principalmente de Apolo o Ártemis.

[151] Estos cuatro autores, compositores, entre otras obras, de partenios, pertenecen a la lírica coral griega. Sobre Alemán y Píndaro, cf. nn. 60 y 61. Simónides y Baquílides, tío y sobrino, siglos vi-v a. C., fueron en su arte los grandes rivales de Píndaro. Además, se dice que Simónides inventó el epinicio, canto a los vencedores en los grandes competiciones atléticas, así como también se le atribuye la octava cuerda de la lira.

1137A poemas de amor[152] habían sido cantados en modo dorio, pero a él le bastaban los nomos a Ares y Atenea[153], y los cantos de libación[154], pues éstos eran capaces de fortalecer el alma de un hombre moderado; y no desconocía los modos lidio y jonio, puesto que sabía que la tragedia empleaba este tipo de melopeya[155].

18. También todos los antiguos, aunque no eran desconocedores de todos los modos, emplearon sólo algunos. La ignorancia, en efecto, no fue la causa para ellos de la escasa extensión de sus melodías y del pequeño número de cuerdas, ni los discípulos de Olimpo y Terpandro[156] y los que siguieron la elección de éstos rechazaron por ignorancia la multiplicidad de cuerdas y la variedad. Lo atestiguan, por
B ejemplo, las composiciones de Olimpo y de Terpandro y de todos los parecidos a éstos en su estilo: aunque se limitan a tres cuerdas y son simples, superan a los que hacen uso de variaciones y de muchas cuerdas, de tal forma que nadie es capaz de imitar el estilo de Olimpo y son inferiores a éste

---

[152] Posidonio (en Ateneo, XIV 635c) dice que Anacreonte de Teos, conocido poeta de canciones de amor, siglo vi-v a. C., menciona tres escalas melódicas, frigia, doria y lidia. Sobre cantos procesionales y peanes cf. notas 31 y 95.

[153] De canciones, de *nómoi*, a Ares y Atenea se habla en el cap. 29, 1141B, y en el cap. 33, 1143B-C., respectivamente. Ares era el dios griego de la guerra, mientras que Atenea era principalmente diosa de la sabiduría y la moderación, atributos a los que quizá se refiera aquí el tipo de composiciones citadas.

[154] Cf. n. 126.

[155] Griego *melopoiía*. Cf. n. 199. Sobre el *êthos* de los modos y el empleo de éstos en la tragedia, cf. nn. 138-139 y 144.

[156] Cf. nn. 49 y 28.

los que componen con muchas cuerdas y variedad de estilo[157].

19. Que los antiguos no evitaron por ignorancia la trite en el estilo de la libación[158] lo demuestra el uso que hacen de ella en el acompañamiento[159]; pues no la habrían utiliza-

---

[157] Sin duda, el número de tres cuerdas no significa que no dispusieran de más, pues el número de siete cuerdas era atribuido ya a Terpandro (cf. n. 28) y aceptado como canónico. Sin embargo, en la innovación de Olimpo, sí tenemos tres notas sólo en uno de los tetracordios (cf. n. sig.). El pasaje, de todas formas, refleja la diferencia entre la música antigua y la nueva, que está recogida, por ejemplo, en PLATÓN, *República* III 399c-d, que, al hablar de los instrumentos y los modos permitidos en la educación, escribe: «nuestras melodías y cantos no precisarán de muchas cuerdas ni de modos diversos *(polychordías...panharmoníou)*»; frente a esto, tenemos el mayor número de cuerdas empleado por los músicos del Nuevo Ditirambo y sus numerosas innovaciones introducidas en el campo de la música tradicional. Cf. nn. 45, 63 y 130.

[158] Primero, debemos señalar que en la frase griega del original, *en tôi spondiázonti trópōi,* traducimos el término *trópos* por «estilo», como propone L. LALOY, «Quels sont les accords...», pág. 137, significado que mantenemos para todos los lugares del tratado. Además, concluye Laloy, pág. 140, el estilo de la libación era en género enarmónico, pues cree que así se decía en Aristóxeno, y que nuestro autor, por atolondramiento o ignorancia, se salta o suprime para abreviar. Luego decir que, posiblemente, se refiera aquí nuestro autor, en una Escala Perfecta Mayor *(sýstēma téleion meîzon)* en dorio y en el género enarmónico, a la trite del tetracordio disjunto, en la que la trite es, en efecto, consonante, en intervalo de quinta (cf. n. 184), con la parípate del tetracordio medio, con la supresión de la trite, pasándose de la parámese a la paranete, es decir, 1/2 tono en lugar de los dos 1/4 de tono. El resultado recuerda a la innovación de Olimpo, al omitir la lícano del tetracordio medio (cf. n. 104), en ambos casos uno de los tetracordios se queda con tres notas. Cf. nn. 110 y 161 y Gráficos.

[159] Griego *kroûsis,* término que señalaba, en principio, el acto de golpear *(kroúō)* un instrumento de cuerda, aquí claramente para acompañar el texto cantado, o para indicar la música instrumental frente a la música vocal.

do en consonancia con la parípate, si no conocieran su uso, sino que está claro que la nobleza del carácter, que se consigue en este estilo de la libación por la supresión de la trite,
c era lo que inducía a su sensibilidad a pasar directamente su melodía a la paranete.

Lo mismo se puede decir también de la nete: en efecto, también la emplearon en el acompañamiento, como una nota en disonancia con la paranete y en consonancia con la mese[160], pero en la melodía no les parecía adecuada al estilo de la libación.

Pero no sólo estas notas, sino también todos usaban así la nete del tetracordio conjunto[161]: en el acompañamiento la usaban en disonancia con la paranete y la parámese *** y la lícano[162], pero en la melodía se habrían avergonzado de

---

[160] En efecto, la nete formaba siempre un acorde de quinta con la mese, consonante por lo tanto, mientras que con la paranete su acorde era de un dítono (una tercera mayor), en la música griega un acorde disonante, aunque sí utilizado en el acompañamiento. Cf. n. 184.

[161] De los tres sistemas o escalas de los que se habla en la teoría musical griega (cf. nota 130), la llamada Escala Perfecta Mayor se componía de cuatro tetracordios, conjuntos dos a dos, y disjuntos entre los dos tetracordios centrales, el medio y el disjunto. Al tetracordio llamado bajo se le añadía una nota, la proslambanómeno, para completar la octava con el tetracordio llamado medio, que le seguía, e iban desde la hípate a la mese; venía a continuación el otro par de tetracordios conjuntos de la parte alta, el primero, con un tono por medio, se llamaba por ello disjunto y el segundo añadido, e iban desde la parámese a la nete. Pero, también, el llamado tetracordio disjunto podía ser sustituido por un tetracordio conjunto con el medio, cambiando su nombre por el de tetracordio conjunto, que es al que aquí se menciona. Cf. Gráficos.

[162] De nuevo nuestro editor admite aquí una laguna en el texto. Se han hecho varias propuestas no convincentes y, en general, sobre las dificultades de todo este pasaje Volkmann, *Plutarchi De musica...*, pág. 107, escribe: «*totum vero locum non intelligo*». Por lo demás, pensemos que la nete del tetracordio conjunto, en los géneros enarmónico, cromático y enarmónico, está, respectivamente, dos tonos, un tono y medio y un tono, di-

usarla por el carácter creado a través de ella. Y es evidente también, por las composiciones frigias, que no era desconocida por Olimpo y por los seguidores de éste; pues no sólo la usaron en el acompañamiento sino también en la melodía en los *Cantos a la Diosa Madre*[163] y en algunas otras composiciones frigias. D

Es evidente también en el caso del tetracordio bajo que, en las composiciones dorias, no omitían por ignorancia este tetracordio; desde el momento en que lo usaron en los demás modos, está claro que lo conocían. Por guardar su carácter lo evitaban en el modo dorio, ya que estimaban su nobleza.

20. Algo semejante también se puede aplicar a los compositores de tragedias: hasta el día de hoy nunca la tragedia E ha utilizado el género cromático y su estructura rítmica[164],

---

sonante por tanto, sobre la parenete del mismo tetracordio, un tono y medio, un tono, y medio tono, también disonante, sobre la parámese del tetracordio disjunto, y cuatro tonos y medio y cuatro tonos, igualmente disonante, en los géneros enarmónico y cromático, sobre la lícano, del tetracordio medio, pero tres tonos y medio, un intervalo de quinta, consonante por tanto, en el género diatónico.

[163] Griego *en toîs Mētrṓiois*. En el cap. 29, 1141B, se mencionan de nuevo estos cantos para el aulo de Olimpo a la Madre de los Dioses, que así era llamada también la diosa Cibele. Cf. PÍNDARO, *Píticas* 137-140.

[164] Se ha pensado que el texto está corrupto, pero creemos que se puede mantener la lectura *rhythmôi* de los mss. Sobre el género cromático y la tragedia, según PLUTARCO, *Charlas de sobremesa* III 1 (*Moralia* 645D-E), el poeta Agatón, siglo V-IV a. C., habría sido el primero en usar este género en sus tragedias. Recuérdese, sin embargo, que los géneros diatónico y cromático (cf. n. 102) eran más antiguos que el enarmónico, introducido, según Aristóxeno, por Olimpo (cf. cap. 11, 1134F).

en cambio la citarodia, que es en muchas generaciones más antigua que la tragedia, lo usó desde un principio[165].

Que el género cromático es más antiguo que el género enarmónico, es claro. En efecto, se debe hablar de 'más antiguo' evidentemente en relación a su descubrimiento y a su utilización por la naturaleza humana, pues en lo que respecta a la naturaleza misma de los géneros no consiste en que uno sea más antiguo que el otro. Así, si se dijera que Esquilo[166] o Frínico[167] por ignorancia evitaron el género cromático, ¿no es verdad que sería absurdo? Pues sería como decir también que Páncrates[168] desconocía el género cromático, porque lo evitaba la mayoría de las veces, pero lo utili-
F zó en algunas composiciones. Evidentemente no lo evitó por ignorancia sino por elección, puesto que como él mismo di-

---

[165] A este respecto se puede tener en cuenta lo que dice historiador FILÓCORO (en ATENEO, XIV 637f-638a), de Lisandro de Sición, un citarista del siglo VI a. C., que habría sido el primero en usar unas variaciones muy vivas y coloreadas *(chrōmata kaì eúchroa)* en sus composiciones con la cítara, retomadas después posiblemente por Timoteo y su escuela (cf. n. 45).

[166] Nacido en Eleusis, demo de Atenas, siglo VI-V a. C., es, junto a Sófocles y Eurípides, uno de los grandes compositores de tragedias de Grecia. De su producción sólo nos quedan siete tragedias completas y nada de su música. Sí sabemos que usaba un estilo musical austero y majestuoso, usando el género diatónico y evitando, como se dice aquí, el cromático.

[167] Compositor ateniense de tragedias, siglo VI-V a. C., del que sólo nos quedan unos pocos fragmentos. Sobre su arte escribe ARISTÓFANES, *Aves* 749-751: «de allí Frínico, como una abeja, libaba el fruto de sus inmortales melodías, ofreciendo siempre una dulce canción», y ARISTOCLES (en ATENEO, I 22a) nos cuenta que Frínico, como Tespis y Prátinas, eran llamados danzantes *(orchēstaí)* porque, además de la música para sus coros, enseñaban a bailar al que quería.

[168] Nada sabemos de este compositor griego, quizá del siglo IV a. C. y seguidor del estilo antiguo.

jo, era un admirador del estilo de Píndaro y Simónides y, en general, del llamado por los de ahora[169] estilo arcaico.

21. Lo mismo se puede decir también sobre Tirteo de Mantinea, Andreas de Corinto, Trasilo de Flía[170] y otros muchos, de los cuales sabemos que todos por elección renunciaron al género cromático, a la modulación[171], al uso de 1138A muchas cuerdas y a otras muchas cosas que se pueden usar: ritmos, modos, formas de expresión, melopeya[172] e interpre-

---

[169] Naturalmente se refiere a los contemporáneos de su fuente, principalmente a Aristóxeno, siglo IV a. C.

[170] Nada sabemos de estos compositores, posiblemente del siglo IV a. C., como Pancrates, seguidores del estilo antiguo.

[171] Griego *metabolḗ*. La modulación es la sexta entre las siete partes en las que ARISTÓXENO, *Harmonica* 44, 8-9 (= II, p. 34), divide la ciencia harmónica, pero de la que prácticamente sólo dice que es una cierta alteración en el orden de la melodía (II, p. 38). Sin embargo, teóricos posteriores, como Cleónides y Baquio, nos han transmitido su doctrina. Así, según BAQUIO, *Harmonica introductio* 304-305, JAN (cf. también CLEÓNIDES, *Introductio harmonica* 204-207, JAN), los tipos de *metabolḗ* que afectan a la ciencia harmónica (hay tres que son propios de la rítmica) son cuatro: *genikḗ*, «de género», por ej. del enarmónico al cromático; *systēmatikḗ*, «de escala», es decir, de modo, por ej. (en Cleónides) de una escala conjunta a una disjunta, estableciendo otra nota mese; *katà trópon* o *katà tónon*, «de tonalidad», por ej. de lidia a frigia; y *katà êthos* «de carácter», o *katà melopoiïan* (Cleónides), «de composición», por ej. de una composición o un carácter tranquilo *(hēsychiastikón)* a uno exaltado *(diastaltikón)*. Cf. DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria* XIX, 4-7. Para ejemplos cf. cap. 6, 1133B-C, y cap. 8, 1134B. Como se puede ver, la modulación en la música griega abarcaba más aspectos que la única modulación o cambio de tonalidad de la música moderna.

[172] Griego *melopoiïa*, la última de las siete partes en las que Aristóxeno (cf. n. ant.) dividía a la ciencia harmónica, pero que no la definió, aunque se puede saber algo por sus textos *(Harmonica* 48, 4-8 (= II, p. 38) o sus compiladores (por ej. CLEÓNIDES, *Introductio harmonica* 206-207, JAN): consiste en el uso que el compositor hace de los elementos que la

tación. Por ejemplo, Teléfanes de Mégara[173] fue tan enemigo de las siringes[174] que jamás permitió a los constructores de aulós añadirlas a sus instrumentos, y, sobre todo por esto, renunció al concurso Pítico[175]. En resumen, si alguien, tomando como prueba el hecho de no usar algo, acusa de desconocimiento a los que no lo usan, acusaría de forma precipitada a muchos, incluso de los de ahora, como los alumnos de Dorión[176] que desprecian el estilo de Antigénidas[177], puesto que en efecto no lo utilizan, y los alumnos de
B Antigénidas, que desprecian por el mismo motivo el estilo de Dorión, y los citaredos por evitar el estilo de Timoteo[178], pues, en suma, han desertado hacia las técnicas de percu-

ciencia harmónica estudia, así como de otros elementos extrínsecos relacionados con el estilo. Cf. cap. 10, 1134E, y cap. 17, 1137A.

[173] Famoso auleta del siglo IV a. C., nacido en Mégara o Samos (Pausanias, I 44, 6).

[174] Griego *sŷrinx*. Con este término (cf. n. 119) se llamaban en Grecia: 1) al instrumento musical de viento, generalmente de varias cañas, sin lengüeta, que llamamos en castellano siringa, y que era propio de los pastores (cf. Homero, *Ilíada* XVIII 525-526); y 2) al orificio o dispositivo-llave, —y entonces traducimos por siringe—, presente en el aulo, que permitía la elevación del tono. De todas formas no se ponen de acuerdo los estudiosos a la hora de definir esta parte del auló.

[175] Cf. nn. 29 y 83.

[176] Auleta del siglo IV a. C., patrocinado por Filipo de Macedonia, del que poco sabemos, aunque es mencionado por Ateneo, VIII 337b, cap. 18, y X 435b-c, cap. 46, como auleta y amante del pescado y la buena mesa.

[177] Auleta y reputado compositor nacido en Tebas, siglo IV a. C., que según la *Suda* acompañó como auleta al famoso compositor de ditirambos Filóxeno (cf. n. 113). Fue el jefe de la escuela aulética de Tebas, opuesta a la de Dorión, dejando a su muerte gran número de discípulos.

[178] Cf. n. 45.

sión[179] y a las composiciones de Poliído[180]. A su vez, si se examinara con atención y con conocimiento la variedad, comparando las composiciones antiguas y las modernas[181], se encontraría que ya entonces estaba en uso la variedad. Los antiguos, en efecto, en lo relativo a la ritmopeya se sirvieron de la variedad más grande, pues apreciaban la variedad rítmica, y lo relativo al diálogo del acompañamiento instrumental era entonces más variado: los compositores modernos, ciertamente, son amantes de la melodía, los de entonces, en cambio, eran amantes del ritmo. Es evidente, c
por tanto, que los antiguos se abstuvieron de las melodías quebradas[182] no por ignorancia sino por libre elección ¿Y qué tiene esto de sorprendente? Pues también otras muchas actividades de la vida no eran ignoradas por los que no las

---

[179] Griego *katatýmmata*, propuesta por Lasserre, *Plutarque. De la musique. Texte...*, ante otras lecturas, igualmente de difícil interpretación musical.

[180] Uno de los grandes compositores de ditirambos del siglo v-iv a. C., junto con Timoteo, Filóxeno y Telestes, según Diodoro Sículo, XIV 46, 6. Nos quedan pocos fragmentos de su obra.

[181] Debemos recordar que se refiere a la época de los autores que le sirven como fuente o guía. De todas formas nuestro autor, de nuevo, no aclara bien cuáles son los dos términos de la comparación en todo este párrafo, ya que la música antigua frente a la contemporánea era, en general, menos complicada y variada en el uso de las distintas posibilidades que les proporcionaba el empleo, por ejemplo, de la modulación, aunque sí, como aquí se señala, muy rica rítmicamente hablando. Así Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria* XIX, pone como ejemplo del estilo antiguo a Safo y Alceo, a los que añade Estesícoro y Pindaro, frente a los representantes modernos del Nuevo Ditirambo, como Filóxeno, Timoteo y Telestes, que usan de más libertad rítmica y musical.

[182] Griego *keklasménōn melôn*, seguramente melodías variadas por la modulación, o demasiado melódicas, con saltos y notas muy rápidas. Cf. S. Michaelides, *The Music...*, s. v. *«keklasmena» melē*.

usaban, pero les resultaban extrañas, siendo suprimido su uso por ser inapropiado para ciertos fines.

22. Después de haber demostrado que Platón no rechazó las demás formas musicales por ignorancia o por inexperiencia, sino por no ser convenientes a su concepción del Estado, demostraremos a continuación que era experto en la ciencia de la harmonía[183]. Así, en el relato de la creación del alma en su *Timeo* demostró sus conocimientos de las mate-
D máticas y la música del modo siguiente: '*Y después de esto rellenó los intervalos dobles y triples, cortando porciones de allí y colocándolas en medio de éstos, de modo que en cada intervalo había dos medias*'[184]. Este preludio revelaba

[183] Sobre Platón y sus conocimientos musicales, cf. n. 127.

[184] *Timeo* 36a. En efecto, así termina Timeo (de Locros, en Italia, personaje pitagórico de ficción), en el diálogo platónico del mismo nombre, su preludio sobre la creación del alma cósmica. Ésta se realiza, dice, a partir de la mezcla de lo Mismo indivisible y lo Otro divisible con una tercera entidad intermedia entre los dos. A continuación, el Demiurgo va subdividiendo la unidad obtenida de tal manera que de las subdivisiones resulta una serie numérica, 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27, en la que se distinguen claramente dos secuencias en progresión geométrica, la primera de razón 2 (1, 2, 4, 8) y la segunda de razón 3 (1, 3, 9, 27). Luego rellena los intervalos *(diastḗmata)* dobles y triples hasta conseguir que entre ellos haya dos medias: una aritmética (sobre un mismo número) y otra harmónica (sobre una misma fracción), siguiendo así la subdivisión pitagórica de la octava musical, como vemos en la nota siguiente. El intervalo musical *(tò diástēma)* es definido como el espacio entre dos notas que no poseen el mismo grado (Aristóxeno, *Harmonica* 20-21; 21, 1 [= I, p. 15]), es decir, de diferente altura tonal, y, entre otras formas, se divide (21, 19-22; 22, 1-2 [= I, p.16]) por su tamaño, por su pertenencia a un género (cf. n. 102), como consonante *(sýmphōnon)* y disonante *(diáphōnon)*, simple *(asýntheton)* y compuesto *(sýntheton)*, racional *(rhētón)* e irracional *(álogon)*. Entre los intervalos consonantes el más pequeño es el intervalo de cuarta *(dià tessárōn*, relación 4:3, es decir, una relación sesquitercia [*lógos epítritos*], dos tonos y medio, que forma el tetracordio [cf. nota 110]), le siguen el de quinta

su experiencia en la ciencia de la harmonía, como al punto demostraremos. La medias fundamentales son tres, de las cuales se deriva toda media: la aritmética, la harmónica y la geométrica. De estas medias, la primera excede y es excedida en un mismo número, la segunda en una misma proporción y la tercera ni en una proporción ni en un número[185].

(dià pénte, relación 3:2, es decir, una relación sesquiáltera [*lógos hemiólios*], tres tonos y medio), el de octava *(dià pasôn,* relación 2:1, es decir, una relación doble [*diplásios*], seis tonos), el más perfecto (Pseudo Aristóteles, *Problemata* XIX 35, Jan, pág. 95, cf. también nn. 190 y 213), y los formados por el de octava más el de cuarta 8:3, o más el de quinta, 3:1, el de doble octava, 4:1, y doble octava más cuarta, 16:3, o quinta, 6:1. En total serían ocho. Por otro lado, el intervalo de un tono (Aristóxeno, *Harmonica* I, p. 21, y II, p. 46) es la diferencia de magnitud entre los dos primeros intervalos, esto es, el de cuarta y el de quinta, en la relación 9:8, sesquioctava. Entre las partes del tono tienen, además, valor melódico (Aristóxeno, *Harmonica* 57, 2-6 [= II, p. 46]) la mitad, denominada *hēmitónion;* el tercio de tono (1/3), llamado *díesis chrōmatikḕ elachístē;* y el más pequeño, el de cuarto de tono (1/4), denominado *díesis enarmónios elachístē.* Ningún intervalo menor que éste tiene valor melódico. Finalmente, si el intervalo consonante menor es el de cuarta, el mayor se haya limitado por nuestra propia capacidad. Sobre los intervalos, cf. también Arístides Quintiliano, 10-13 (= I, cap. 7). Sobre otro tipo de intervalos, cf. n. 300.

185 Así, utilizando como los pitagóricos los números 6 y 12, que están entre ellos en la proporción 1 a 2, como las notas extremas de la octava, vemos que la media aritmética entre 6 y 12 es 9, es decir, es mayor y menor en tres de ambos números, mientras que la media harmónica entre esos mismos números es 8, es decir, que este número es superior a 6 en 2, que es un 1/3 de 6, e inferior a 12 en 4, que es igualmente un 1/3 de 12. En cambio, la media geométrica no es tenida en cuenta por no reunir, como dice el texto, ninguna de estas condiciones, que son aplicables a la octava musical. De este modo, los números 8 y 9 y sus relaciones aritmética y harmónica con los números 6 y 12, sí sirven para representar los dos intervalos musicales de cuarta (8:6 y 12:9 = 4:3) y quinta (12:8 y 9:6 = 3:2); el intervalo de octava, a su vez, está, como hemos dicho, en relación doble, 2:1, y es la suma de los dos intervalos anteriores, que, a su vez, se puede decir, están contenidos en ella. Cf. n. anterior.

Así pues, Platón, queriendo demostrar en términos harmóni-
E cos la harmonía de los cuatro elementos en el alma[186] y la
causa de la consonancia entre unos y otros a partir de su di-
ferencia, mostró en cada intervalo dos medias del alma, se-
gún la proporción musical. Pues ocurre que en música dos
son los intervalos medios de la consonancia de octava, cuya
proporción vamos a demostrar. La consonancia de octava es
considerada en proporción doble; la proporción doble, por
dar una imagen numérica, se representará por el 6 y el 12;
esto es el intervalo desde la hípate del tetracordio medio
hasta la nete del tetracordio disjunto. Así, si los extremos
son el 6 y el 12, la hípate del tetracordio medio es represen-
tada por el número 6 y la nete del tetracordio disjunto por el
F 12. Por lo demás, queda añadir a éstos los números que caen
en medio, de cuyos extremos el uno aparecerá en proporción
sesquitercia y el otro en proporción sesquiáltera: se trata del
8 y el 9, pues de 6 el 8 es sesquitercio y el 9 sesquiáltero.
Tales son las relaciones con un extremo, mientras el otro, el
1139A 12, es sesquitercio de 9 y sesquiáltero de 8. Así, como estos
números están en medio del 6 y del 12, y el intervalo de oc-
tava está compuesto del intervalo de cuarta y el de quinta,
está claro que la mese tendrá el número 8 y la parámese el 9.
Si esto es así, la hípate tendrá la misma relación hasta la
mese que la parámese hasta la nete del tetracordio disjunto,
pues desde la hípate del tetracordio medio a la mese hay un
intervalo de cuarta y de la parámese a la nete del tetracordio
disjunto hay también lo mismo: está claro que también des-

[186] Es decir, los cuatro elementos del alma cósmica estarían representados por las cuatro notas fijas de la octava musical, compuesta, como hemos visto (cf. nn. 103, 110 y Apéndice), por dos tetracordios disjuntos, en los que son fijas la nete, la parámese (del tetracordio superior o disjunto), la mese y la hípate (del tetracordio inferior), representadas pitagóricamente por los números 12, 9, 8 y 6 respectivamente.

de la hípate del tetracordio medio hasta la nete del tetracordio disjunto hay un intervalo de octava. La misma proporción se encuentra en los números: pues 6 es a 8 como 9 es a B
12, y 6 es a 9 como 8 es a 12; en efecto, 8 es sesquitercio de 6, y 12 de 9, y 9 es sesquiáltero de 6, y 12 de 8. Bastará lo dicho para demostrar el conocimiento y la experiencia que tenía Platón de las matemáticas[187].

23. Que la harmonía es venerable y algo divino y grande lo dice Aristóteles, el discípulo de Platón *** con estas palabras: '*La harmonía es celestial, ya que tiene la naturaleza divina, noble y maravillosa. Es por naturaleza cuatripartita en su valor, tiene dos medias, la aritmética y la harmónica, y sus partes, sus magnitudes y sus excesos*[188] *se manifiestan en relación con el número y la igualdad en la medida, ya que en dos tetracordios*[189] *se estructuran orde-*

---

[187] Para todo este párrafo, será útil tener presente lo dicho sobre las notas y los tetracordios en las notas anteriores, así como en las nn. 185, 110 y los Gráficos.

[188] Sus magnitudes son sus intervalos, 12:8, 8:6, y 12:9, 9:6. Sobre sus excesos, cf. n. 185. Aristóteles, nacido el año 384 a. C. en Estagira, ciudad de la Calcídica, y discípulo de Platón en su Academia de Atenas, aunque no escribió un tratado sobre teoría musical, se refiere muy a menudo en sus obras a los distintos aspectos relacionados con la música, en la que sigue, en general, los mismos pensamientos que su maestro (cf. L. RICHTER, *Zur Wissenschaftslehre...*, págs. 98-169), aunque de forma más liberal, y como él cree en la importancia de la música en la educación de los jóvenes (cf. *Política* VIII 5-7, 1339a-1342b). Se le ha atribuido una obra, a menudo citada en estas notas, llamada *Problemata* donde hay dos grandes secciones sobre la voz y sobre la harmonía, cuyo contenido se considera en estrecha relación con las doctrinas de Aristóteles y su Escuela.

[189] El tetracordio medio (mese a hípate) y el tetracordio disjunto (paramese a nete).

C *nadamente las melodías'*[190]. Éstas son sus palabras. Decía, por otra parte, que el cuerpo[191] de la harmonía se componía de dos partes desiguales, aunque consonantes una con otra, y, además, que sus medias eran consonantes en proporción aritmética. La nota más alta[192] con la nota más baja[193] producen la consonancia de octava por estar ajustadas en la proporción doble. Pues tiene, como hemos dicho anteriormente[194], la nota más elevada de 12 unidades y la más baja de 6, y la parámese, que está en consonancia con la hípate en la proporción sesquiáltera, la tiene de 9 unidades; y de-
D cíamos[195] que las unidades de la mese son 8. Y sucede que los principales intervalos de la música están constituidos por estas proporciones: el de cuarta, que corresponde a la proporción sesquitercia, el de quinta que corresponde a la proporción sesquiáltera, y el de octava que corresponde a la proporción doble. Y también se cumple la proporción sesquioctava, que es la proporción del tono[196]. Sucede que por las mismas dife-

---

190 *Fr.* 47, ROSE. Para Aristóteles, como para los pitagóricos, la harmonía es la octava o escala musical (cf. FILOLAO, *Fr.* B 6, en H. DIELS-W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker,* 15.ª ed., Dublín-Zúrich, 1971, I, pág. 409, 10), que es la suma de las consonancias de cuarta y de quinta, desiguales pero consonantes, con sus cuatro notas fijas, representadas por los números 6, 8, 9 y 12, y las medias aritmética y harmónica entre sus notas.

191 Como sabemos por el *Timeo* (34b10-35a1) Platón distingue entre el alma cósmica y el cuerpo cósmico, así, aquí distingue Aristóteles entre la harmonía (conjunto de sus proporciones, que formarían el alma) y el cuerpo (conjunto de sonidos).

192 Esto es, la nete.

193 Esto es, la hípate.

194 Cap. 23, 1138F.

195 Cap. 22, 1139A.

196 El tono, como lo define ARISTÓXENO, *Harmonica* 57, 1-2 (= II, p. 46), es: «el exceso de la quinta sobre la cuarta» (cf. n. 184), o, dicho de otra manera, el espacio disjunto entre la parámese y la mese, que separa

rencias exceden y son excedidas las partes de la harmonía por las partes entre sí y las medias por las medias entre sí, tanto en la diferencia aritmética como en el valor geométrico. Así, Aristóteles demuestra que las medias tienen las propiedades siguientes: la nete supera a la mese en una tercera parte de sí misma y la hípate es superada por la parámese del mismo modo, de tal manera que sus diferencias E
son proporcionales, pues superan y son superadas por las mismas partes[197]. Por tanto, los extremos superan la mese y la parámese y son superados por ellas en las mismas proporciones, esto es, la sesquitercia y la sesquiáltera. Tal es la diferencia harmónica. La diferencia entre la nete y la mese en proporción aritmética[198] presentan diferencias según una misma porción. Del mismo modo, también la parámese supera a la hípate, pues la parámese supera a la mese en la proporción sesquioctava, y de nuevo la nete es doble que la hípate, F
la parámese es sesquiáltera con la hípate, la mese está ajustada en proporción sesquitercia con la hípate. Así es por naturaleza, según Aristóteles, la harmonía en sus partes, sus números y sus diferencias.

24. La harmonía[199] y todas sus partes están constituidas en su nivel más natural de naturaleza infinita, finita y par-

---

los dos tetracordios que forman el octacordio. (cf. Apéndice). Numéricamente se representa así: 3:2 (quinta) : 4:3 (cuarta) = [3:2]: [4:3] = 9:8, en relación, por tanto, sesquioctava.

[197] Se entiende bien teniendo en cuenta el valor numérico que se da a las cuatro notas citadas, las fijas de los dos tetracordios, es decir: 6, 8, 9 y 12.

[198] Pero la proporción aritmética entre 12 (la nete) y 6 (la hípate) es 9 (la parámese) y no 8 (la mese). El texto hasta prácticamente el final de este párrafo presenta posibles interpolaciones, ciertas dificultades y parece corrupto, además de tautológico.

[199] Es decir, la octava musical. Cf. n. 190.

impar[200]. Toda ella es par, porque se compone de cuatro partes[201], y éstas y sus proporciones son pares, impares y
1140A pares-impares. En efecto, tiene la nete par, de doce unidades, la parámese impar, de nueve unidades, la mese es par, pues tiene ocho unidades, la hípate es par-impar, pues es de seis unidades. De este modo siendo por naturaleza la harmonía ella misma y sus partes así unas con otras en sus diferencias y sus proporciones, toda ella está también en consonancia con su totalidad y con sus partes.

25. Además, de las sensaciones que se producen en nuestro cuerpo a través de la harmonía, unas, la vista y el oído, son celestiales y divinas, pues con la ayuda de la divinidad hacen nacer en los hombres la sensación y muestran la harmonía con el sonido y la luz[202]; las otras, que las acompa-

---

[200] Según los pitagóricos (cf. Aristóteles, *Física* III 4, 203a10-12), lo par es lo infinito y lo impar lo finito. Así, son pares o infinitos el 8 (la mese) y el 12 (la nete), mientras que el 9 (la parámese) es impar y finito. En cambio, un número es llamado par-impar cuando su mitad es impar, como sucede con el 6, que representa la hípate. Cf. Filolao, *Fr.* B 5, *op. cit.*, I, pág. 408, 7-9, Diels-Kranz. Cf. n. 190.

[201] Esto es, las cuatro notas fijas: nete (12), parámese (9), mese (8) e hípate (6).

[202] De la importancia y utilidad del oído y la vista, así como de su origen divino, habla también Platón en *Timeo* 47A-D: «De hecho la vista, según yo lo razono, ha sido creada para ser en beneficio nuestro, el principio de la mayor utilidad. En efecto de todas las disertaciones que actualmente se pueden hacer acerca del Universo, ninguna podría haberse hecho nunca si los hombres jamás hubieran visto ni los astros, ni el sol, ni el cielo... Por lo que respecta a la voz y a la audición, nuestro razonamiento es el mismo: los dioses nos las han dado por la misma causa y para el mismo fin... Y lo que en la música hay de bueno para la voz y nos la hace oír, se nos ha dado en orden a la harmonía» (trad. de F. de P. Samaranch). Cf. también Aristóteles, *Fr.* 48, Rose, que resalta la utilidad de estos sentidos para el bienestar, mientras los otros contribuyen sólo al ser. El mismo Aristóteles, *Acerca del alma* III 2, 426a28-31, dice que el oído *(akoé)*

ñan, como sensaciones, están constituidas según la harmonía. Tampoco éstas pueden cumplir todo su cometido sin la B harmonía y aunque son inferiores a aquéllas, no son diferentes de ellas, pues aquéllas, al aparecer en nuestros cuerpos con la presencia de la divinidad, tienen lógicamente una naturaleza poderosa y noble.

26. Por todo esto, pues, está claro que a los antiguos griegos, con razón, les interesó, sobre todas las cosas, ejercitarse en la música. Pues creían que las almas de los jóvenes debían ser forjadas y dirigidas a través de la música hacia las buenas formas, porque la música es evidentemente útil en toda circunstancia y en toda ocupación seria[203], pero de modo muy particular frente a los peligros de la guerra. En éstos unos usaron los aulós, como los espartanos, entre C los que se tocaba con el auló la llamada *Melodía de Cástor*, cuando avanzaban en orden de batalla para atacar a los enemigos[204]. Otros también marchaban contra los adversa-

---

debe ser una proporción, como lo es la harmonía, pues «todo sonido exagerado, agudo o grave, destruye la audición». Finalmente, sobre la primacía del oído y la vista sobre los demás sentidos, cf. también lo que dice Aristóxeno en Filodemo, *De musica*, pág. 54, Kemke (= pág. 116, Van Krevelen).

[203] Sobre la importancia de la música en la educación, cf., por ej., Platón, *República* III 401d-e: «¿Y la primacía de la educación musical, dije yo, no se debe, Glaucón, a que nada hay más apto que el ritmo y la harmonía para introducirse en lo más recóndito del alma y aferrarse tenazmente allí, aportando consigo la gracia y dotando de ella a la persona rectamente educada, pero no a quien no lo esté?».

[204] Así nos lo cuenta Plutarco, *Licurgo* 22, 4-5. En cambio, Píndaro, *Píticas* II 70-71, al enviar su canto a Hierón, vencedor en la carrera de carros, habla de un coro Castoreo en melodías eolias y referido a la forminge de siete cuerdas, por lo tanto no con aulo. Por otra parte, el Tindárida Cástor, hermano de Pólux, es conocido en el mito por su carácter principalmente guerrero, participando con su hermano, entre otras, en la

rios al son de la lira: se cuenta, por ejemplo, que durante mucho tiempo los cretenses usaron esta práctica en sus expediciones para afrontar los peligros de la guerra[205]. Otros todavía, en nuestros días, continúan utilizando las trompetas[206]. Los argivos usaban el aulo en la lucha de atletas pertenecientes a las fiestas llamadas entre ellos Estenias; dicen que este concurso fue instituido originariamente en honor de
D Dánao, pero después fue dedicado a Zeus Estenio[207]. No obstante, todavía ahora, es costumbre acompañar con el auló los ejercicios del pentatlón[208], pero nada de buen gusto ni al estilo antiguo, ni como se acostumbraba entre los hom-

---

expedición de los Argonautas, ayudando a Jasón a saquear Yolco. De todas formas, son numerosos los autores antiguos que nos hablan del empleo militar del auló por los espartanos, por ej., TUCÍDIDES, V 70; POLIBIO, IV 20, 12; y PAUSANIAS, III 17, 5.

[205] Así lo cuenta el escritor romano AULIO GELIO, I 11, 6-7; y de la importancia de la música y del uso en la batalla del aulo y la marcha rítmica por los cretenses y espartanos habla también POLIBIO, IV 20, 12. Sobre el ritmo al son de la lira y del aulo en la batalla, cf. ESTRABÓN, X 4, 20, 23-24.

[206] Se refiere seguramente a los romanos, aunque ya es mencionado su empleo por HOMERO, *Ilíada* XVIII 219. Sobre el uso de la trompeta (lat. *tuba)* en la música militar romana, cf. GÜNTHER WILLE, *«Musica romana». Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer,* Amsterdam, 1967, págs. 82-90.

[207] Nada sabemos de estas fiestas Estenias. PAUSANIAS, II 34, 6, habla de un altar de Zeus Estenio, después llamado de Teseo, en el camino de Trecén a Hermíone. También lo menciona el mismo autor en II 32, 7.

[208] Se llamaba así a una serie de cinco pruebas atléticas, que en Grecia comprendía: lanzamiento de disco, lanzamiento de jabalina, salto, carrera y lucha. La primera mención de esta prueba la encontramos en Olimpia en el año 708/707 a. C., correspondiente a la XVIII Olimpiada, siendo el vencedor un tal Lampis (PAUSANIAS, V 8, 7). A su vez, el mismo PAUSANIAS, VI 14, 10, al hablar de la presencia del auló en unos Juegos, dice que Pitócrito de Sición tocó el auló para el pentatlón seis veces en los Juegos Olímpicos.

bres de entonces, como la pieza compuesta por Hiérax[209] para este concurso, que era llamada *Endromḗ*[210], aunque la música es débil y de poco gusto, no obstante se acompañaba con el auló.

27. Se cuenta, sin embargo, que en tiempos aún más remotos los griegos no conocían la musica para el teatro, y que para ellos toda esta ciencia era dedicada al culto de los dioses y a la educación de los jóvenes, y entre los hombres E de entonces no había sido construido todavía, en absoluto, teatro alguno, sino que la música aún estaba confinada en los templos, en los que a través de ésta servía para honrar a los dioses y se alababa a los hombres buenos. Y esto es verosímil, dicen, porque la palabra '*théatron*', que nace después, y la palabra '*theoreîn*', que es mucho más antigua, se formaron a partir de '*theós*'[211]. En nuestro tiempo, en cambio, las clases de corrupción han hecho tantos progresos que

---

209 Auleta y compositor de Argos, siglo VII a. C., que, según PÓLUX, IV 79, compuso un nomo llamado *hierákios*, fue protegido, discípulo y amante de Olimpo, muriendo muy joven. El mismo PÓLUX, IV 79, habla de un *mélos hierákion*, tocado al auló, en la fiestas llamadas Anteforias, en honor de Hera, que posiblemente se trate de la misma pieza musical. ATENEO, XIII 570b, dice de unas tocadoras de auló que sólo tocaban el nomo de Hiérax.

210 Término griego compuesto de *en* y *drómos*, «carrera», por lo que se puede pensar que se tocaba durante esa parte del pentatlón. Sobre la presencia del aulo en las competiciones del pentatlón, cf. n. 208.

211 Etimología ciertamente falsa que se encuentra también en el filósofo estoico DIÓGENES DE BABILONIA (siglo II a. C., *SVF*, VON ARNIM, 3, *fr.* 64. En realidad, como sabemos, la palabra *théatron* se relaciona con la raíz que encontramos en el verbo *theáomai*, «contemplar» y no con *theós*, «dios». Como recuerda A. PLEBE, *art. cit.*, pág. 191, esta etimología de origen estoico debió tener un gran éxito en la Antigüedad tardía pues se encuentra todavía presente en el *Etymologicum Magnum* (cf. *architheōros*).

no queda recuerdo alguno ni comprensión de su uso para la educación, y todos los que se dedican a la música están al servicio de la música para teatro[212].

28. *** Alguien podría decir: 'amigo mío, ¿entonces, nada ha sido descubierto e innovado por los antiguos?'. También yo reconozco que se han hecho descubrimientos,
F pero con nobleza y de manera conveniente. Así, los que han escrito la historia de estos asuntos atribuyeron a Terpandro la introducción de la nete doria[213], de la que no habían hecho uso en la melodía sus predecesores; y se dice que in-

---

[212] Sobre la decadencia de la música en la época a la que se refieren las principales fuentes de nuestro autor, cf. lo que dice PLATÓN, *Leyes* III 700d-701a, sin duda recordando las innovaciones introducidas en el arte musical principalmente por los seguidores del llamado Nuevo Ditirambo, como Filóxeno y Timoteo, a los que se referirá también el Pseudo Plutarco en los caps. 30 y 31. En parecidos términos se habría expresado ARISTÓXENO sobre la decadencia de la música de teatro en su tiempo, como lo recuerdan ATENEO, XIV 632a, y TEMISTIO, *Orationes* 33, y el mismo PLUTARCO, *Charlas de sobremesa* IX 15 (*Moralia* 747A-748D) donde su maestro Amonio critica la mala música que domina los teatros. Cf. también el cap. 15 y las nn. 45 y 113.

[213] Esta actuación de Terpandro la explica el PSEUDO ARISTÓTELES, *Problemata* XIX 32, JAN, págs. 94-95, cuando dice que «en un principio las cuerdas eran siete; después Terpandro, quitando la trite, añadió la nete, y por esto (el intervalo) se llamó *dià pasôn* y no *dià oktô*. Por ello las cuerdas eran siete». En efecto, si en un heptacordio (cf. n. 110 y Gráficos) se suprime (en dorio y en el género diatónico) la cuerda o nota trite y se añade a la nete una nueva nete, llamada doria, el intervalo entre esta nete doria añadida y la hípate no es ya de séptima y por ello disonante (cf. n. 184), sino de octava, consonante, por lo tanto, aunque sólo igualmente sobre siete cuerdas, es decir, todas las que hay, *dià pasôn*, no sobre ocho. Con esta invención de Terpandro se obtiene igualmente el acorde o intervalo de quinta entre la nete doria y la mese, y el intervalo de cuarta entre la mese y la hípate, ambos consonantes (cf. n. 184). Sobre Terpandro y sus descubrimientos musicales, cf. n. 28, así como el cap. 12, del que éste parece ser una ampliación.

ventó también el modo mixolidio en su totalidad[214] y el estilo de la melodía *Ortia*[215], que se canta en ritmo ortio y, junto al ortio, el troqueo marcado[216]. Y si, como afirma Píndaro, Terpandro fue el inventor también de los cantos llamados escolios[217] ***, a su vez, Arquíloco descubrió la ritmopeya de los trímetros[218], la combinación de ritmos no 1141A
homogéneos[219], la recitación[220] y su acompañamiento ins-

---

[214] En el cap. 16 se atribuye este invento a Safo (cf. n. 136).

[215] Cf. n. 78.

[216] Según Arístides Quintiliano, 36, este ritmo estaba compuesto de doce tiempos, con tesis de ocho y arsis de cuatro, cf. n. 78.

[217] *Fr.* 125-126, Snell-Maehler, de Píndaro. Por otro lado, tras «escolios» supone una laguna Ziegler, el editor de nuestro texto, que propone un verbo significando «se discute» o algo semejante. En griego *skólion (mélos)* deriva de *skoliós* (con cambio de acento), «tortuoso», «en zigzag». Según las fuentes antiguas se trataba de una canción convival de la que existían tres géneros: uno cantado por todos, otro de uno en uno por orden, y un tercero, que les dio el nombre, es aquel al que pertenecían las composiciones acompañadas de la lira, que se cantaban al final de los banquetes, y, mientras se bebía, uno de los invitados, entre los más inteligentes, comenzaba una canción, teniendo en su mano una rama de mirto o laurel, que pasaba a un compañero de mesa, pero no al sentado junto a él, y así sucesivamente siempre de forma oblicua, en zigzag, que debía continuar el canto (cf. la *Suda,* s. v. *skolión;* Ateneo, XV 694a-b; y Dicearco de Mesenia, *Fr.* 88, en F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles,* I, Basilea-Stuttgart, 1967).

[218] Generalmente trímetros yámbicos, formados por tres metros o unidades rítmicas, en forma ⏑–⏑–, o ––⏑–, en los que Arquíloco sería el primero en componer poemas enteros.

[219] Con ellos se crean, por ejemplo, los llamados versos asinartetos *(asynártētoi),* compuestos de dos miembros *(kôla)* de metros diferentes, siempre con diéresis entre ambos, sin estar enlazados ni formar una unidad (cf. Hefestión, *Enchiridion* XV 1, Consbruch).

[220] Griego *parakatalogḗ.* Se trataba de un recitativo, a medio camino entre el canto y el habla, acompañado de un instrumento, generalmente el auló, empleado en la tragedia. El Pseudo Aristóteles, *Problemata* XIX 6, Jan, pág. 80, dice que este recitativo tiene un carácter trágico «por su

trumental; a él, el primero, se le atribuyen los epodos[221], los tetrámetros[222], el crético[223], el prosodíaco[224] y alargamiento del verso heroico[225], por algunos autores, incluso el dístico elegíaco[226], y, junto a esto, la combinación del verso yámbico con el peón epíbato[227] y el verso heroico alargado con el

---

irregularidad, pues lo irregular es patético en la grandeza de la suerte y el sufrimiento, mientras que lo regular es menos quejumbroso» .

[221] Griego *epōidá (épē).* Sin duda se trata aquí del llamado «dímetro epódico», la unión de versos, el primero más largo que el segundo, de formas múltiples, de las que Arquíloco nos ha dejado ejemplos de varias combinaciones, siendo la más simple la compuesta de un trímetro yámbico y un dímetro yámbico (*fr.* 22, ADRADOS).

[222] Según explica M. VICTORINO, *Grammatici Latini* 6, 135, 14-15, KEIL, Arquíloco creó este tipo de versos añadiendo un crético (–⏑–) al trímetro yámbico (por ej., *fr.* 204, ADRADOS). Después los encontramos en la tragedia y la comedia, pasando a la comedia latina por obra de Varrón, en la forma del septenario trocaico (RUFINO, *Gramm. Lat.* 6, 555, 5-6 y 16-17, KEIL), que equivale al tetrámetro trocaico cataléctico griego: –⏑–⏑/–⏑–⏑/–⏑–⏑/–⏑–.

[223] Serie métrica (–⏑–) de seis unidades de duración que pertenece tanto a la serie yámbica (⏑–⏑–, acéfalo), como a la trocaica (–⏑–⏑, cataléctico), de origen cretense, empleado en forma de verso por vez primera por el comediógrafo Cratino (siglo v a. C.), y rara vez por la tragedia.

[224] Verso llamado así, principalmente, por ser empleado en los cantos procesionales *(prosódia mélē)* acompañados de aulo. Cf. n. 31. Se trata de un verso de doce tiempos de base anapéstica (⏓–⏑⏑–⏑⏑–).

[225] Posiblemente se trata, entre otros, de un verso del tipo del llamado «arquiloqueo», verso asinarteto compuesto de cuatro dáctilos y tres troqueos (–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑/–⏑–⏑–⏑).

[226] Verso compuesto de un hexámetro dactílico (– ⏖– ⏖– ⏖– ⏖– ⏖– ⏓), seguido de un doble hemíepes (–⏑⏑–⏑⏑–/–⏑⏑–⏑⏑–), y empleado, principalmente, por la llamada poesía elegíaca, poesía generalmente trenética, de lamento *(élegos),* acompañada usualmente del auló. Cf. cap. 4, 1132D, donde se citan unos nomos aulódicos, llamados *Élegoi.*

[227] En griego el término *epibatós* significa «accesible», aunque aquí no sabemos qué relación hay con este significado. Según ARÍSTIDES QUINTILIANO, 45, 1-5 (= I, cap. 22), el peón es un pie formado por una

prosodíaco y el crético. Y, además, se dice que Arquíloco de los versos yámbicos enseñó a decir unos con acompañamiento, otros a cantarlos; y que después esta práctica la emplearon igualmente los poetas trágicos[228] y Crexo, tomándo- B
la, la introdujo en el ditirambo[229]. Se cree también que él fue el primero que inventó el acompañamiento instrumental por debajo del canto[230], mientras que los antiguos hacían el acompañamiento completamente al unísono.

29. A Polimnesto[231] le atribuyen el llamado ahora modo hipolidio[232], y dicen que él hizo mucho más grande la *éklysis*[233]

---

sílaba larga y tres breves (–⏑⏑⏑), breves que pueden aparecer en distintas posiciones, dando lugar a cuatro tipos de peón. Dentro del género peónico, el mismo autor (I 16) dice que está el llamado peón epíbato, compuesto de tesis larga, arsis larga, dos tesis largas y arsis larga, mientras que en II 15 escribe que entre los ritmos en razón sesquiáltera (3/2) el epíbato es más agitado, pues trastorna el alma con la doble tesis y excita la mente con la magnitud del arsis.

[228] Seguramente en las partes corales de las tragedias, ya que en éstas los diálogos, compuestos en trímetros yámbicos, no eran cantados.

[229] Cf. lo que decimos sobre Crexo en n. 111. Sobre innovaciones en el ditirambo, cf. también cap. 29.

[230] La expresión griega es *tḕn kroûsin hypò tḕn ōidḗn,* que significaría tocar un instrumento de cuerda acompañando la melodía en una especie de heterofonía, como la que parece indicar Platón, *Leyes* VII 812d, cuando, para criticar este tipo de acompañamiento, dice: «cuando son distintas las melodías emitidas por las cuerdas de las compuestas por el autor del canto». De todas formas, esta expresión se ha interpretado también como un acompañamiento, más agudo, por encima de la melodía. Cf. n. 111.

[231] Cf. n. 33 y, sobre sus innovaciones, los caps. 3, 5, 9 y 10.

[232] Probablemente es igual al modo lidio, que Platón, *República* III 398e, llama, junto con el modo jonio, *chalaraí (harmoníai),* «modos laxos, afeminados».

[233] Cf. n. 107.

y la *ekbolḗ*[234]. Y del famoso Olimpo, a quien atribuyen los orígenes de la música griega y nómica, se dice que inventó el género enarmónico, y, entre los ritmos, el prosodíaco, en el que está compuesto el nomo de Ares[235], y el coreo[236], que utiliza mucho en los cantos a la Diosa Madre[237]; algunos creen que Olimpo inventó también el baqueo[238]. Todas las
c melodías antiguas demuestran que esto es así. Laso de Hermíone[239], al adaptar los ritmos al movimiento del ditirambo

---

234 Según Arístides Quintiliano, 28, 5-6 (= I, cap. 11), significa subir una nota 5 diesis, es decir, un intervalo de 5/4 de tono. Cf. Baquio, *Harmonica introductio* 42, Jan, p. 302.

235 Cf. cap. 17, n. 153.

236 También conocido por troqueo (–⏑–⏓)

237 Cf. cap. 19, n. 163.

238 Unidad métrica compuesta de tres sílabas, dos largas y una breve, así: ⏑–– o ––⏑.

239 *Fr.* A 10 (Minor), Del Grande. Filósofo, poeta y músico de mediados del siglo vi a. C., nacido en Hermíone de Acaya en el Peloponeso, Laso es una gran figura en la historia de la música griega antigua. Fue el primero en escribir un libro sobre música, según la *Suda,* que hemos perdido, y autor de importantes innovaciones en este campo, como la que aquí se menciona, al imitar en la lira la riqueza de sonidos y la heterofonía de los aulós, que no implicaba el aumento del número de cuerdas como harían Frinis y Timoteo (cf. nn. 45 y 63). Fue rival de Simónides y maestro de Píndaro (cf. nn. 60 y 151). Algunos gramáticos le atribuyen la creación del ditirambo ático (cf. nota 99), y su introducción en las competiciones musicales. Se ha atribuido a Laso (Lasserre, *Plutarque. De la musique. Texte...,* pág. 43) la introducción de los coros cíclicos en el ditirambo, hasta entonces astrófico, con el uso de estrofa y antístrofa (es decir, el coro volvía a repetir la melodía que acababa de efectuar), técnica que seguirán después Píndaro y Baquílides (cf., sin embargo, n. 99). Los poetas pertenecientes al llamado Nuevo Ditirambo volverán a componer ditirambos en forma astrófica (cf. n. 130). Ateneo, XV 624e-f, nos ha conservado tres versos de su Himno a Deméter, en los que se evita el uso de la letra s, seguramente, en su preocupación por la cualidad tonal, por considerarla un sonido duro y desagradable (cf. Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria* XIV 20). Para más noticias sobre la teo-

y emular la riqueza de sonidos propia de los aulós, haciendo uso de notas más numerosas y dispersas, transformó la música que había existido hasta entonces.

30. Del mismo modo, el poeta lírico Melanípides[240], que vivió después, no se mantuvo en el tipo de música tradicional, ni tampoco Filóxeno ni Timoteo. Éste, en efecto, a la lira de siete notas que había hasta Terpandro de Antisa, le incrementó el número. También la aulética cambió de una música más simple a una más compleja: antiguamente, hasta D
la época del compositor de ditirambos Melanípides, los auletas acostumbraban a recibir sus salarios de los poetas, pues evidentemente la poesía era la protagonista, subordinándose los auletas a sus autores. Más tarde también esta costumbre se fue perdiendo, de modo que el poeta cómico Ferécrates[241] puso en escena a la Música en forma de mujer, toda ella violentamente ultrajada en su cuerpo; y hace que la Justicia le pregunte la causa del ultraje, y que la Poesía[242] diga:

ría musical de Laso, cf. Lasserre, *Plutarque. De la musique. Texte...*, págs. 34-44.

240 *Fr.* A 4 (Minor), Del Grande. Cf. n. 130.

241 Poeta de la Comedia Antigua griega, que vive en Atenas alrededor del año 420 a. C. Autor de unas dieciocho comedias y vencedor sólo en tres ocasiones en los agones dramáticos atenienses. Por los elementos populares introducidos en el lenguaje de sus obras, fue llamado por el aticista Frínico *Attikṓtatos*, «el más atico», de los comediógrafos.

242 Es decir, la Música. El texto que recoge el Pseudo Plutarco pertenece, aunque existen algunas dudas (Lasserre, *Plutarque. De la musique. Texte...*, pág. 172, n. al cap. 30), a una comedia de Ferécrates titulada *Quirón (Cheírōn, Fr.* 145, en *CAF*, Kock, 1, p. 188).

MÚSICA

Te hablaré de buena gana; pues para tu corazón
es un placer escuchar y para el mío hablar.
E *En efecto, mis males comenzaron con Melanípides,*
Con éstos él fue el primero que me cogió, y me aflojó
y me hizo más afeminada con sus doce cuerdas[243].
Éste, sin embargo, era para mí todavía un hombre soporta-
**** en comparación con los males presentes.* [*ble,*
Pero Cinesias, el maldito ático[244], *introduciendo inflexiones*
[*disonantes*[245] *en sus*
estrofas, me ultrajó de tal forma que de la poesía
F *de sus ditirambos, como sucede en los escudos*[246],

---

243 Para salvar la posible dificultad de la atribución de la lira de doce cuerdas a Melanípides y a otros músicos posteriores a él, como Timoteo, cf. lo que escribe DÜRING, «Studies in Musical...», pág. 181, que piensa que doce es aquí un número redondo y significa «muchas», como cinco (cf. n. 250) se usa para decir «pocas».

244 Cinesias, compositor ateniense de ditirambos, siglo v-iv a. C., era considerado uno de los peores músicos y poetas de su tiempo. Por su influencia política, impuso la eliminación del coro en la comedia. Sus melodías carecían de gusto y distinción, siendo objeto de las críticas de los comediógrafos contemporáneos, como Ferécrates y Aristófanes *(Aves* y *Ranas).* Según DÜRING, «Studies in Musical...», pág. 182, el adjetivo *Attikós,* frente a *Athēnaîos,* tendría un valor despectivo.

245 Se alude posiblemente (BORTHWICK, «Notes on the Plutarch...», págs. 66 y 71) a las frecuentes modulaciones *(metabolaí;* cf. n. 171) de modo a modo en el curso quizá incluso de una misma estrofa, con el abandono también de la estructura tradicional, y a las distorsiones de las palabras del texto por el predominio o incremento del acompañamiento musical, innovaciones todas de los seguidores del llamado Nuevo Ditirambo (cf. n. 45).

246 Se referiría el autor (BORTHWICK, «Notes on the Plutarch...», pág. 65), a los movimientos de los escudos en la danza pírrica, que se realizaba con lanza, escudo y antorchas, inventada posiblemente por un curete de Creta, llamado Pírrico, uno de los que velaron por Zeus niño.

la parte izquierda parece la parte derecha[247].
Pero éste, así y todo, me era, no obstante, soportable.
Frinis[248] *atacándome con una 'piña*[249]*', suya propia,*
curvándome y doblándome, me destruyó totalmente,
con doce tipos de modos con sus cinco cuerdas[250].
Pero para mí éste todavía era un hombre soportable;
pues si en algo se equivocó, después lo arregló.
En cambio Timoteo[251]*, queridísima, me ha taladrado*
y lacerado de manera infame.

JUSTICIA

¿Quién es ese Timoteo?

---

[247] Mientras WEIL-REINACH, *Plutarque. De la musique...*, pág. 121, piensan que esta expresión se explicaría así: sucede como en los espejos donde la imagen se refleja en los escudos al revés, la derecha cambiada por la izquierda, mientras que BORTHWICK, «Notes on the Plutarch...», pág. 66, cree que Ferécrates alude aquí a la tendencia del Nuevo Ditirambo (cf. n. 45) de abandonar la estructura tríadica (estrofa, antístrofa y epodo) regular en el ditirambo.

[248] *Fr.* 3 A, DEL GRANDE. Cf. n. 63.

[249] Griego *stróbilos*, «peonza», «piña», «torbellino». Interpreta BORTHWICK, «Notes on the Plutarch...», pág. 68, que con este término se alude a la innovación en la *agōgḗ* ditirámbica, melódica, rítmica y coral, que rompe el *kyklikós chorós*, con una vuelta violenta, como un «torbellino», interpretando todo el párrafo también con un posible sentido erótico. Algún estudioso (cf. DÜRING, «Studies in Musical...», pág. 187) piensa, sin embargo, que el término se refiere a un palo colocado debajo de las cuerdas y vuelto, que podía cambiar la tonalidad de una o más cuerdas.

[250] En lugar, por ejemplo, de los tetracordios de Aristóxeno. Cf. n. 243. BORTHWICK, «Notes on the Plutarch..., págs. 68-69, cree igualmente que aquí existe una alusión sexual y recuerda a ARISTÓFANES, *Ranas* 1327-28, cuando Esquilo contesta a Eurípides diciéndole que cómo se atreve a criticar sus cantos *anà tò dōdekamḗchanon Kyrḗnēs melopoiôn*, «cuando tú compones tus cantos sobre las doce posturas de Cirene».

[251] *Fr.* 10 A, DEL GRANDE. Cf. n. 45.

MÚSICA

Un pelirrojo de Mileto.
1142A *Éste me causó males, superó a todos*
los que estoy mencionando, introduciendo aspergios y gor-
[geos odiosos[252].
Y si me encuentra por casualidad paseando sola[253],
me desgarra y me destruye con sus doce cuerdas[254].

---

[252] Griego *ektrapélous myrmēkiás,* «extrañas colinas de hormigas». Quizá se refiera como dicen EINARSON-DE LACY, *Plutarch's Moralia...,* pág. 423, al comentar esta expresión, que «cuando los grandes vacíos en las escalas antiguas eran rotos por el movimiento de una nota a la siguiente se sentían tan leves que parecían el paso de una hormiga», mientras que BORTHWICK, «Notes on the Plutarch...», pág. 69, recuerda que ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes* 100, dice que el escritor de tragedias Agatón introdujo en la tragedia *mýrmēkos atrapoús,* «caminos de hormigas» y piensa, como DÜRING, «Studies in Musical...», pág. 196, que Filóxeno debe su sobrenombre de *mýrmēx* (la *Suda),* «hormiga», a sus modulaciones y al carácter cromático de su música (cf. n. 113). Por su parte, G. PIANKO, «Un comico contributo alla storia della musica greca», *Eos* 53 (1963), 56-62, piensa que las «hormigas» representarían abundancia de sonidos rápidos y pequeños, recordando la parodia de Eurípides en *Ranas,* de ARISTÓFANES, v. 1314, y que el término *niglárous,* que hemos traducido por «gorjeos», significa palabras sin sentido, que imitan el sonido de las cuerdas, como el famoso *tophlattothrat tophlattothrat* con que Aristófanes parodia en la misma comedia (vv. 1286-1295) la manera de Esquilo.

[253] El paulatino dominio de la música sobre la palabra es una de las características de la nueva música; aquí parece que se refiere a la composición musical sin palabras y sin acompañamiento de la danza, las otras dos partes principales de la *mousikḕ téchnē* en Grecia. Cf. n. 6.

[254] Sobre las doce cuerdas, cf. la n. 243. Posiblemente, como señala BORTHWICK, «Notes on the Plutarch...», págs. 72-73, toda la expresión se refiere al estilo lírico de Timoteo y su vocabulario técnico, así como, añadimos nosotros, a sus innovaciones en la estructura del ditirambo en el que rompe las formas tradicionales (cf. n. 45), no respetando, por ejemplo, la responsión, que quizá esté recogido en el original *apélyse,* «libera», cf. n. 26. Todo ello, como termina su artículo el mismo autor, dentro de las con-

Y el poeta cómico Aristófanes[255] menciona a Filóxeno[256] y dice que introdujo esta clase de melodías *** en los coros cíclicos[257]. La Música dice lo siguiente:

Disonantes, exagerados e impíos
gorjeos, me llenó toda, como un repollo,
de inflexiones[258].

También otros poetas cómicos mostraron lo absurdo de aquellos que, después de esto, cortaron la música en pequeños trozos.

---

troversias contemporáneas sobre las innovaciones musicales en las que la tragedia griega, por ej. Eurípides, se vio influenciada por los compositores foráneos de ditirambos.

[255] Comediógrafo ateniense, siglo v-iv a. C., del que nos han llegado once comedias, en las que revisa los distintos aspectos de la vida contemporánea ateniense, siendo destacables sus opiniones y críticas a los nuevos caminos emprendidos por la música de su tiempo, a manos de trágicos como Eurípides y poetas como Frinis y Timoteo (cf. nn. 63 y 45). Esta cita forma el *Fr.* 641, Kock.

[256] Cf. n. 113. Esta cita es el *fr.* 15 A, Del Grande. Texto corrupto e irrecuperable. Cf., además, sobre Filóxeno y la mención de Aristófanes, Pickard-Cambridge, *Dithyramb...*, págs. 45-48.

[257] Sobre los coros cíclicos cf. n. 239.

[258] Borthwick, «Notes on the Plutarch...», págs. 62-63, propone colocar estos tres versos delante de: «Y si me encontraba por casualidad paseando sola...», e interpreta (pág. 71) que el poeta emplea con la palabra «inflexiones» una imagen semejante a la de las galerías serpenteantes del hormiguero, comparación muy común en la comedia arcaica (cf. n. 252), que veían en los insectos arrastrándose una imagen plástica de las melodías cromáticas empleadas por ciertos poetas seguidores de la nueva música (cf. Aristófanes, *Ranas* 1314 y 1349). Westphal, *Ploutárchou Perì mousikês...*, pág. 10, piensa que estos tres versos serían un añadido tomado de algún otro escrito. La frase «en pequeños trozos», con la que termina este capítulo, se refiere, sin duda, al empleo abusivo de pequeños intervalos, propio de la nueva música.

B 31. Que con la enseñanza y con el aprendizaje se consigue la conservación o la degeneración, lo dejó claro Aristóxeno[259]. Cuenta, en efecto, que sucedió que un contemporáneo suyo, Telesias de Tebas[260], fue educado de joven en la música más noble y aprendió entre otras obras de compositores famosos, las de Píndaro, las de Dionisio de Tebas[261], las de Lampro[262], las de Prátinas[263] y las de los demás líricos que llegaron a ser buenos compositores de música instrumental; y tocó excelentemente el auló y cultivó con empeño y de forma apropiada las demás ramas de la cultura
C musical; pero cuando sobrepasó la época de la madurez, fue tan fuertemente seducido por la variada música del teatro, que llegó a despreciar aquellas nobles composiciones, en las que había sido educado, y aprendió cuidadosamente las de Filóxeno y Timoteo, y entre ellas las más complejas y las que presentaban mayor novedad. Y cuando intentó componer música y experimentó en ambos estilos, el de Píndaro y el de Filóxeno, no consiguió éxito en el estilo de Filóxeno, a causa de la excelente educación recibida desde niño[264].

---

[259] Esta cita de Aristóxeno forma el testimonio número 26 en la edición de Da Rios, *Aristoxeni elementa...*, pág. 100, pero nada sabemos de la obra en la que defendía estas ideas.

[260] Nada se conoce de este Telesias, excepto lo que se dice en este tratado.

[261] Músico. Fue, al parecer, maestro del general tebano Epaminondas, s. v-iv a. C., que, según Cornelio Nepote, *Vidas. Epaminondas* 2, 1, sabía tocar la cítara y cantaba acompañado de instrumentos de cuerda.

[262] Maestro de música del siglo v a. C. (Platón, *Menéxeno* 236A).

[263] Cf. n. 74.

[264] La elección de Píndaro y Filóxeno para representar las dos tendencias contrarias en la música griega, la tradicional y la teatral y degenerada, debió de ser un recurso tradicional, pues se encuentra ya en Filodemo, *De musica*, págs. 9-10 Kemke (= pág. 20 Van Krevelen), que debe emplear posiblemente la misma fuente que nuestro autor, cuando habla de las diferencias de estilo en los ditirambos de estos autores. Cf. n. 212.

32. Así pues, si alguien quiere practicar la música de forma noble y con buen gusto, que imite el estilo antiguo, y, además, complemente este aprendizaje con las otras disciplinas, y reconozca como maestra a la filosofía, pues ésta es D
capaz de juzgar la medida que es apropiada y útil para la música[265]. Pues, siendo tres las partes en las que se divide, a un nivel general, toda la música, el género diatónico, el cromático y el enarmónico, es necesario que el que se ocupe de la música sea entendido en la composición que usa estos géneros y posea el arte de la interpretación que transmita las obras compuestas[266]. En primer lugar, por tanto, se ha de tener en cuenta que todo aprendizaje de las cosas relacionadas con la música es simple hábito y no incluye el por qué se han de estudiar cada una de las cosas que son enseñadas al estudiante. Después de esto, se ha de pensar que para tal en- E
señanza y aprendizaje todavía no se establece una enumeración de los estilos. Pero la mayoría aprende al azar lo que al maestro o al estudiante le gusta, mientras que los expertos rechazan como indigno lo aprendido al azar, como hicieron antiguamente los habitantes de Esparta, de Mantinea y de

[265] La subordinación de otras disciplinas a la filosofía se encuentra tanto en el pensamiento platónico como en el aristotélico. Así, un neoplatónico como Arístides Quintiliano, 133, 22-28 (= III, cap. 27), al final de su tratado *Sobre la música,* volviendo al pensamiento con el que comienza su obra, considera que la música es compañera y colaboradora de la filosofía, debiéndose buscar su unión por ser la más conveniente y legítima, ya que la música proporciona los principios de todo aprendizaje y la filosofía su culminación.

[266] En efecto, Aristóxeno, *Harmonica* 24, 18-19 (= I, p. 19), dice que toda melodía es divisible en tres géneros, ya que toda melodía harmonizada es diatónica, cromática o enarmónica. Sobre los tres géneros en particular, cf. nota 102. Westphal, *Ploutárchou Perì mousikês...*, pág. 11, piensa que los géneros es una glosa que entiende mal el texto, que, en todo caso, serían la harmónica, la rítmica y la métrica, las partes de toda música.

Pelene, que tras seleccionar un solo estilo o un número muy pequeño de estilos, los cuales creían que se ajustaban a la corrección del carácter, cultivaron esta música[267].

33. Esto resultaría claro, si se examinara cuál es el objeto de la investigación de cada una de las ciencias. Pues es evidente que la ciencia harmónica es un conocimiento teórico de los géneros de la harmonización[268], de los interva-

---

[267] La postura de los habitantes de Mantinea con relación a la música, además de su estancia en esta ciudad durante sus años de juventud y aprendizaje (cf. n. 101) justificaría el hecho de que Aristóxeno le dedicara una obra, perdida, sobre las costumbres de los mantineos, como informa Filodemo, *De pietate* 18, pág. 85, Gomperz. Por otro lado, ya hemos visto (cf. n. 45) cómo los espartanos trataron a Timoteo por sus innovaciones musicales. Estos tres mismos pueblos, Mantinea, Esparta y Pelene, aparecen unidos en Filodemo, *De musica,* pág. 10, Kemke (= pág. 20, Van Krevelen), para hablar del cuidado de estos pueblos en la educación musical, lo que nos llevaría, de nuevo, a considerar una misma fuente para este autor y el Pseudo Plutarco. En todo este capítulo hemos traducido el término griego *trópos* simplemente por «estilo», aunque por el contexto en el que se encuentra se podría traducir por «estilo musical» y, como indica Barker, *Greek Musical Writings,* vol. I, pág. 239, en nota a este último pasaje, signifique algo así como «technically specifiable melodic genre» , es decir, «un género melódico específico desde el punto de vista técnico». Cf. Aristóxeno, *Harmonica* 50, 16 (= II, p. 40), «*toùs tôn melopoiïôn trópous»,* y Arístides Quintiliano, 30, 12 (= I, cap. 12), «*trópoi melopoiïas.*

[268] Del verbo griego *harmózein* o *harmóttein,* «ajustar», «unir», «harmonizar» (cf. n. 85), el participio pasivo sustantivado *tò hērmosménon (mélos),* «la melodía harmonizada» y «la harmonización», es el conjunto de circunstancias o leyes de cuyo cumplimiento depende el que el *mélos* sea *hērmosménon,* «harmonizado», *emmelés,* «melodioso», o no *(anármoston* o *ekmelés).* Aristóxeno, *Harmonica* 23-24 (= I, p. 18, al hablar de la melodía harmonizada dice que «no sólo debe constar de intervalos y notas, que se dan también en la no harmonizada, sino que necesita, además, de un método compositivo específico y no aleatorio...», y añade, «queda suficientemente claro que la melodía musical *(tò mousikòn mélos)*

los[269], de las escalas[270], de las notas[271], de las tonalidades[272] y de las modulaciones en las escalas[273]; pero con ella no es F posible avanzar más allá, de forma que no se puede buscar conocer por ella si el compositor —en *Los Misios*[274], por poner un ejemplo— ha elegido debidamente el modo hipodorio para el principio, o el mixolidio y el dorio para el final, o el hipofrigio y el frigio para la parte central. La ciencia harmónica, en efecto, no alcanza tales cuestiones, sino 1143A que necesita otros muchos conocimientos, ya que ignora el valor de lo apropiado[275]. Ni el género cromático ni el género

---

se diferencia de la que se produce al hablar *(tò logôdes mélos)* por emplear el movimiento interválico de la voz, y de la no harmonizada por su diferente forma de combinar los intervalos simples» (trad. PÉREZ CARTAGENA).

[269] Griego *diastémata*. Cf. n. 184.

[270] Griego *systémata*. Cf. n. 110.

[271] Griego *phthóngoi*. Cf. n. 103.

[272] Griego *tónoi*. Cf. n. 85.

[273] Cf. n. 171. De las siete partes en las que se divide la ciencia harmónica, según ARISTÓXENO, *Harmonica* 44, 8-9 (= II, p. 34), falta aquí la melopeya, que, por cierto, no llega a tratar Aristóxeno en su obra.

[274] Esta obra, un ditirambo, es citada por ARISTÓTELES, *Política* VIII 7, 1342b7-12, y dice: «Así el ditirambo parece, según opinión general, frigio. Precisamente sobre esto aducen muchos ejemplos los entendidos en el tema, y entre ellos que Filóxeno intentó componer con armonía doria su ditirambo *Los Misios*, y no fue capaz, sino que se vio empujado por la naturaleza misma de la composición a la armonía frigia, que era la adecuada» (trad. C. GARCÍA GUAL y A. PÉREZ JIMÉNEZ).

[275] Desde luego el músico debe poseer un conocimiento más global que el harmónico, el sólo conocedor de la ciencia harmónica (cf. ARISTÓXENO, *Harmonica* 6, 6-9 (= I, p. 2). En este sentido, por ejemplo, el PSEUDO ARISTÓTELES, *Problemas* XIX 48, JAN, págs. 108-110, trata de la necesidad del conocimiento de la adecuación de los distintos modos musicales a las distintas partes de la tragedia, a la vez que comenta el carácter *(êthos)* de los mismos. El mismo ARISTÓXENO, *Harmonica* 41, 9-12 (= II, p. 32), piensa que la ciencia harmónica es efectivamente parte de la com-

enarmónico tendrán nunca el valor último de lo que es apropiado, en el que se muestra el carácter moral de la melodía compuesta, sino que esto es obra del artista. Es evidente, además, que el sonido de una escala es diferente al de la melopeya compuesta en esa escala, sobre la cual no corresponde teorizar a la ciencia harmónica. Lo mismo se puede decir también sobre los ritmos. Ningún ritmo tendrá por sí mismo la facultad completa de lo apropiado, pues nosotros hablamos siempre de «lo dicho con propiedad», con la
B mirada puesta en algún carácter moral[276]. Y afirmamos que la causa de éste es una cierta combinación o una mezcla o ambas cosas. Por ejemplo, el género enarmónico de Olimpo construido sobre el modo frigio mezclado con el peón epíbato[277]: esto concedió el carácter moral al preludio del *Nomo de Atenea*[278]. Así, tomada una melopeya y una ritmopeya, y cambiado con destreza el ritmo, sólo él, haciéndolo troqueo en lugar de peón, se formó el género enarmónico de Olimpo. Pero, aunque se mantienen el género enarmónico, el modo frigio y, junto a éstos, toda la escala, el carácter
C moral sufrió una gran transformación[279]. En efecto, la lla-

---

petencia del músico, pero también la rítmica, la métrica y la orgánica o ciencia de los instrumentos.

[276] Un resumen de la doctrina griega tradicional sobre el carácter *(êthos)* de la música *(mélos)* y los ritmos y su importancia en la educación lo podemos encontrar en el libro II de la obra de ARÍSTIDES QUINTILIANO. Cf., también, n. 127.

[277] Cf. n. 227.

[278] Ya mencionado en el cap. 17. Posiblemente sea el mismo que el llamado «Policéfalo». Cf. n. 71.

[279] Es decir, con sólo el cambio o modulación *(metabolḗ)* en el ritmo (cf. n. 171) y sin modulación en el género, la tonalidad y la escala, cambia el carácter *(êthos)* de la composición. Cf. n. 127.

mada harmonía[280] en el *Nomo de Atenea* difiere mucho, en cuanto al carácter moral, de la *anápeira*[281]. Por tanto, si un hombre añadiera al conocimiento práctico de la música, el juicio crítico, es evidente que éste sería el hombre perfecto en música, pues, el que conoce el modo dorio sin saber juzgar la conveniencia de su uso, no sabrá lo que compone ni tampoco conservará su carácter moral. Por otro lado, también en relación con las mismas composiciones dorias, no se sabe si la ciencia harmónica es capaz, como algunos creen, de distinguir las que son dorias de las que no lo son.

Lo mismo se puede decir también sobre toda la ciencia rítmica. El que conoce el peón no conocerá la conveniencia de su uso, por conocer sólo eso, la estructura del peón. Por- D
que también en relación con la composición en ritmo peónico no se sabe si la ciencia rítmica es capaz de distinguir este ritmo, como algunos afirman, o no llega a esto.

Así pues, es necesario que el que vaya a distinguir lo apropiado de lo que no lo es tenga al menos dos conocimientos: primero, el carácter moral por el que se hace la composición, después, los elementos de los que se forma la composición. Lo dicho será suficiente para demostrar que ni la harmónica ni la rítmica ni ninguna otra de las ciencias

---

[280] Al parecer la parte central del nomo (aunque no sabemos el porqué de esta denominación), que cambiaría de ritmo yámbico a ritmo trocaico (cf. n. sig.), modificando con ello el carácter *(êthos)* de la composición. Cf. n. 127.

[281] Así era llamada (o *ámpeira)* la segunda parte del nomo pítico citarístico, según ESTRABÓN IX 3, 10, la primera era la *ánkrousis (anákrousis),* las demás *katakeleusmós, íamboi* y *dáktyloi sýringes,* mientras que PÓLUX, IV 84, 1, de las cinco partes en las que divide el nomo aulético pítico, llama *peîra* a la parte primera, siendo las cuatro restantes: el *katakeleusmós, iambikón, spondeîon* y *katachóreusis.*

llamadas particulares es capaz por sí sola de reconocer el carácter moral y juzgar los otros elementos.

34. Siendo tres los géneros en los que se divide la harmonización e iguales en la extensión de sus escalas y en la
E función de sus notas, así como en la de sus tetracordios[282], los antiguos se ocuparon de uno solo, puesto que nuestros antepasados no se interesaron ni por el cromático ni por el diatónico, sino sólo por el enarmónico y de éste sólo por el de una escala de una magnitud, la llamada 'octava'[283]. Así, sobre su coloración[284] disentían, pero estaban casi todos de

[282] Sobre esta afirmación del Pseudo Plutarco, cf. lo que se dice en las notas 102, 103 y 110 sobre los géneros, las notas y los tetracordios, iguales éstos en sus nombres y secuencias, como las escalas formadas con ellos, en los tres géneros, mientras que las notas de igual forma mantienen inalterable tanto su nombre como su función o valor *(dýnamis)* en relación con las demás notas de la misma escala en los tres géneros. Lo único que efectivamente cambia en los tres géneros es la distinta disposición de sus intervalos.

[283] En griego *dià pasôn*, «a través de todas (las cuerdas)», es decir, una consonancia a través de todas las notas, entre la primera y la última nota, de ahí el intervalo de octava, por otra parte la consonancia más perfecta (cf. PSEUDO ARISTÓTELES, *Problemas* XIX 35, JAN, pág. 95). Cf. n. 184. ARISTÓXENO, *Harmonica* 6, 6-9 (= I, p. 2), y 44, 13-14 (= II, p. 35), su fuente, critica, como ya hemos visto (cf. nota 17), casi en los mismos términos, a los estudiosos antes que él de la ciencia harmónica por el hecho de que sólo se hayan ocupado, y de forma incompleta, del género enarmónico, sin prestar atención a los otros dos, más antiguos, aunque no usados en la tragedia y el ditirambo antes del siglo v a. C., escogiendo, además, del género enarmónico una sola magnitud, la de la octava, y centrando en ella su estudio.

[284] El término griego *chróa*, «matiz», «coloración», significa y define la variedad de los intervalos en la composición de cada género. ARISTÓXENO, *Harmonica* 63-65 (= II, 50-52; cf. también CLEÓNIDES, *Introductio harmonica* 6, JAN) reconoce y explica seis *chróai* en los tres géneros, es decir, tres en el género cromático (suave, *malakós*, con intervalos de 1. 5/6 + 1/3 + 1/3; sesquiáltera, *hēmiólios*, con 1. 3/4 + 3/8 + 3/8; y tonal, *to-*

acuerdo en que la harmonía[285] misma es una sola. Así pues, no podría conocer las materias relativas a la ciencia harmónica el que sólo ha llegado hasta este conocimiento, mientras que es evidente que podrá conocerlas el que siga de cerca no sólo las ciencias sobre cada elemento sino también F
el cuerpo entero de la música, y las mezclas y combinaciones de sus elementos, pues el que es sólo harmónico, en cambio, está de algún modo limitado. Por tanto, por hablar en general, la percepción y la inteligencia deben ir unidas en su juicio de los elementos de la música, y no adelantarse, como hacen las percepciones precipitadas e impetuosas, ni retrasarse, como hacen las percepciones más lentas y perezosas. Alguna vez en algunas percepciones hay una mezcla 1144A
de ambas actitudes, y las mismas percepciones se retrasan y se adelantan a causa de alguna amomalía física. Por tanto, hay que suprimir estas cosas si la percepción ha de ir unida a la inteligencia[286].

---

niaîos, con 1. 1/2 + 1/2 + 1/2), dos en el diatónico (suave, *malakós,* con 1. 1/4 + 3/4 + 1/2; y tensa, *sýntonos,* con 1 + 1 + 1/2) y una en el enarmónico *(enharmónios,* 2 + 1/4 + 1/4). PTOLOMEO (PORPH. *in Harm.*, pág. 127, 21-29, DÜRING), en cambio, habla de ocho *chróai,* cinco diatónicas, dos cromáticas y una enarmónica. Ninguna de ellas habrían tenido en cuenta, por lo tanto, los teóricos anteriores a Aristóxeno

[285] En griego *harmonía,* que significa también género enarmónico (ARISTÓXENO, *Harmonica* 6, 10 [= I, p. 2], etc.), que es el único que estos teóricos reconocen y tienen en cuenta.

[286] Es ésta la doctrina defendida por ARISTÓXENO, *Harmonica* 41-42 (= II, pp. 32-33), que piensa que la percepción *(aísthēsis* y su sinónimo *akoḗ,* «oído») ocupa un lugar de primacia junto a la razón *(lógos)* —en este texto el conocimiento, la inteligencia *(diánoia)*— en la comprensión *(xýnesis)* de los fenómenos musicales. Esta postura es una reacción a la doctrina defendida por la escuela pitagórica, en la que seguramente habría empezado su formación y que sólo reconoce a la razón *(lógos)* como único árbitro en el conocimiento de la música y que interpreta las consonancias e intervalos musicales en función de unas proporciones numéricas: la octava

35. Es preciso, por tanto, que sean siempre tres los elementos mínimos que golpeen a la vez el oido: la nota, su tiempo y la sílaba o la letra[287]. Y sucederá que por el paso por la nota se reconoce la harmonización[288], por el tiempo el
B ritmo y por la letra o sílaba el texto de la canción. Al progresar al mismo tiempo es necesario que la atención de nuestra percepción sobre ellos se realize a la vez. También es evidente que al no ser capaz la percepción de aislar cada uno de los elementos mencionados, no es posible que los pueda seguir uno por uno y reconocer las equivocaciones y los aciertos en cada uno de ellos. En primer lugar, por tanto, se ha de tener conocimiento de la continuidad, pues ésta es necesaria para poder tener capacidad crítica, ya que lo bueno y lo contrario no residen en ciertas notas aisladas o en los tiempos o en las letras, sino en la sucesión continua de ellos, puesto que, en la práctica, ellos son una combinación de los
C elementos simples[289]. Tantas cosas, pues, sobre el seguimiento de estos tres elementos.

(dià pasôn) era representada por la relación 2:1, la quinta *(dià pénte)* por la de 3:2, la cuarta *(dià tessárōn)* por la de 4:3, y, finalmente el tono mayor *(meízōn tónos)* por la de 9:8, que es la diferencia entre la quinta y la cuarta. Cf. nn. 6 y 184.

[287] En griego *grámma,* que aquí, como en el párrafo siguiente, naturalmente se refiere a la letra como sonido articulado no como signo de escritura, esto es, no su grafía.

[288] Es decir, la estructura de la escala, que recogería el sentido aquí del término griego *tò hērmosménon.* Cf. n. 267.

[289] Todo este párrafo se puede entender a la luz de lo que dice Arístoxeno, *Harmonica* 12-36 (= I, pp. 8-27), quien expone las diferencias del movimiento continuo de la voz en el habla y el movimiento discontinuo o interválico en el canto o melodía, deteniéndose en este último, para terminar haciendo una comparación entre ambas formas, que recuerda la que encontramos en este texto del Pseudo Plutarco: «La naturaleza de la continuidad en la melodía parece semejante a la que se da en la combinación de las letras en el habla. También al hablar, en efecto, la voz, por na-

36. Después de esto, se ha de observar que los expertos en música[290] no se bastan por sí mismos para ejercer la actividad crítica. No es posible llegar a ser un músico y un crítico completos a través de esos que se presentan como elementos de toda la música: el conocimiento práctico, por ejemplo, de los instrumentos musicales y del canto, y el ejercicio también de la percepción —me refiero a la que tiende al conocimiento de la harmonización y del ritmo— y, junto a éstos, el estudio de las ciencias rítmica y harmónica, y la teoría acerca del acompañamiento instrumental y la expresión verbal, y otras disciplinas que pueda haber. Por qué D causas no es posible llegar a ser un crítico a través sólo de estas materias, es lo que hemos de intentar comprender. En primer lugar, de las materias que son objeto de nuestro juicio, unas tienen el fin en sí mismas y otras no. Tienen el fin en sí mismas cada una, por sí misma, de las composiciones. Por ejemplo, una pieza cantada, o tocada con el aulo o con la cítara, y la interpretación de cada una de ellas, por ejemplo la aulética y el canto y las demás cosas de este tipo. No tienen el fin en sí mismas, las que tienden a éstas y las que existen por éstas: de esta clase son las partes de la interpretación. En segundo lugar, de la composición; pues también ésta de la misma forma *** (se puede analizar). Así, cuando uno escucha a un auleta podría juzgar si los aulós suenan en

turaleza, coloca en cada sílaba una letra en primer lugar, otra en segundo, en tercero, en cuarto, y así en las restantes posiciones, no de cualquier forma, sino que existe un cierto patrón determinado por la naturaleza en la combinación. De igual modo, al cantar, la voz parece colocar los intervalos y los sonidos en continuidad observando cierto orden compositivo determinado por la naturaleza, en lugar de cantar un intervalo cualquiera junto a cualquier otro, igual o desigual» (trad. F. J. Pérez Cartagena).

[290] Es decir, música en el sentido que tiene ya en el siglo IV, en el que vive Aristóxeno, como ciencia y teoría *independiente*. Cf. n. 6.

E consonancia o no, y si su diálogo es claro o lo contrario: cada uno de estos elementos es parte de la interpretación aulética, pero no son el fin, sino algo que existe en función del fin. Además, más allá de éstas y de todas las consideraciones semejantes, se juzgará el carácter moral[291] de la interpretación, si es apropiado a la composición encomendada, que el ejecutante ha pretendido ejecutar e interpretar[292]. El mismo razonamiento se puede hacer sobre los sentimientos[293] expresados por el arte poética en sus composiciones.

37. Puesto que los antiguos ponían un cuidado especial en los caracteres morales, preferían la nobleza y sobriedad

---

[291] En griego *êthos,* como en todos los casos anteriores. Sobre su importancia en el mundo de la música, cf. n. 127.

[292] Lo que aquí dice el Pseudo Plutarco recuerda también una doctrina tradicional en la comprensión del fenómeno musical en su totalidad, algo muy complejo, que requiere toda una serie de conocimientos prácticos *(pragmateía)* y teóricos *(theōría),* previos a las percepción *(aísthēsis)* del fenómeno musical, pero también de sensibilidades, que nos lleva hasta PLATÓN, cuando recuerda *(Fedro* 268d-269c) que la ciencia harmónica es algo más que saber pulsar una nota más aguda o más grave, como ocurre con los conocimientos previos a la composición de una tragedia o de un discurso retórico, o lo que, en este mismo sentido, escribe, por ejemplo, ARISTÓXENO, *Harmonica* 49, 7-9 (= II, p. 39): «pues no es que la notación no sea el límite último de la ciencia harmónica, es que ni siquiera es parte de ella, del mismo modo que tampoco lo es de la métrica la notación de cada metro» (trad. PÉREZ CARTAGENA), y que poco antes (48, 15-16 [= II, pp. 38-39]) resumía su pensamiento al decir que «la comprensión de la música nace de esas dos cosas: percepción y memoria. Es, en efecto, necesario percibir lo que sucede y recordar lo sucedido; de ninguna otra forma es posible entender los fenómenos musicales» (trad. F. J. Pérez Cartagena).

[293] Griego *páthē,* «los afectos», «las pasiones», que junto con el *êthos* son para la teoría poética de Aristóteles dos de las partes importantes en el estudio de un género literario como la tragedia.

de la música antigua[294]. Se cuenta que los argivos, en cierta F ocasión, impusieron un castigo por la violación de las leyes de la música, y que multaron al primero que en su ciudad utilizó más de siete cuerdas e intentó tocar en el modo mixolidio[295]. El venerable Pitágoras rechazaba el juicio de la música basado en la percepción, pues decía que su excelencia era aprehendida por la mente. Por eso, no la juzgaba 1145A por el oído, sino por la harmonía de las proporciones, y consideraba suficiente establecer el conocimiento de la música no más allá de la octava[296].

38. En cambio, los músicos de ahora han renunciado por completo al más bello de los géneros, que sobre todo era cultivado entre los antiguos a causa de su nobleza, de tal modo que la mayoría ni siquiera tiene la comprensión mínima de los intervalos enarmónicos. Y son tan perezosos y despreocupados que piensan que la diesis enarmónica no aparece en absoluto entre lo que se detecta por la percepción y la destierran de sus cantos, y dicen que hablan sin ton ni

---

[294] Es decir, se hace alusión a la doctrina tradicional sobre el carácter moral de la música antigua, y por ello la oposición a las innovaciones introducidas por los músicos modernos a partir del siglo IV. Todo ello se remonta a la doctrina de Damón y su escuela (cf. n. 145), que defiende el valor ético de la música, pensamiento seguido por filósofos como Platón y Aristóteles, que iba a ser mantenido, en líneas generales, por los autores griegos durante toda la Antigüedad, con la oposición de algunos filósofos, como Filodemo y Sexto Empírico, y el autor anónimo del Papiro de Hibeh. Cf. ANDERSON, *Ethos and Education...*, págs. 147-176.

[295] Sólo aquí se habla de esta anécdota referida al pueblo argivo. Sí se cuenta algo parecido en relación con los espartanos y los músicos Frinis y Timoteo. Cf. nn. 63 y 45.

[296] Es decir, el intervalo que se consideraba el más perfecto (cf. n. 184). Sobre la escuela pitagórica, su doctrina en relación a la música, así como su oposición a las ideas defendidas por Aristóxeno y sus seguidores, cf. nn. 6 y 101.

son los que enseñan algo sobre este género y lo emplean.
B Creen que la prueba más grande de que dicen la verdad la ofrece sobre todo su incapacidad para percibirlo, como si todo lo que se les escapa a ellos, eso no existe en absoluto en la realidad y es inútil; luego, también, está el hecho de que su magnitud no pueda ser captada por medio de consonancias, como sucede con el semitono, el tono, y los demás intervalos de esta clase[297]. Pero ignoran que, del mismo modo, también deberían ser rechazadas las magnitudes triple, quíntuple y séptuple, ya que contienen tres, cinco y siete diesis respectivamente, y, en general, entre los intervalos, todos los que se consideran impares deberían ser rechazados
C por inútiles, en la medida en que ninguno de ellos puede obtenerse por medio de consonancias[298]: éstos serían aquellos que son múltiplos impares de la diesis más pequeña. A esto

[297] Desde Aristóxeno, *Harmonica* 25, 2-4 (= I, p. 19; cf. tambien Arístides Quintiliano, 16, 13-15 (= I, cap. 9), se considera el género enarmónico, con sus dos intervalos de un cuarto de tono (griego *díesis;* cf. n. 108) del que habla aquí el Pseudo Plutarco, el más elevado, bello y venerable, pero también el último al que se acostumbra el oído, que ha gozado de gran aceptación entre los más distinguidos en música, pero para la mayor parte de la gente es imposible de cantar (cf. n. 102). Es verdad también (Aristóxeno, *Harmonica* 70, 16-19 [= II, pp. 56-57]) que, entre los intervalos disonantes, el tono (9:8) se puede obtener mediante consonancias, es decir, restando un intervalo de cuarta (4:3), consonante, de un intervalo de quinta (3:2), también consonante, y, un semitono (según el valor de la mitad de un tono, que le concede Aristóxeno, *Harmonica* 71, 5-8 [= II, p. 57], cf., sin embargo, n. 108), restando dos tonos a un intervalo de cuarta (2 tonos y 1/2). Lo mismo se puede decir del dítono, igualmente un intervalo disonante. Cf. n. 184.

[298] Esto equivaldría a rechazar la existencia de algunas de las *chróai* (cf. n. 284), como la *chróa* sesquiáltera del género cromático (1. 3/4 = siete diesis) y los intervalos de la *chróa* suave del género diatónico (1. 1/4 = cinco diesis, y 3/4 = tres diesis). Cf. n. 108 sobre los distintos valores de la diesis.

sigue necesariamente que ninguna de las divisiones de los tetracordios es utilizable, excepto aquella por la cual resulte que todos los intervalos son pares. Ésta sería la del género diatónico tenso y la del género cromático tonal[299].

39. Decir y sostener este tipo de cosas no sólo es propio de los que se oponen a lo que parece evidente, sino también de los que se contradicen a sí mismos. Éstos aparecen, utilizando sobre todo esta clase de divisiones de los tetracordios, en las que la mayoría de los intervalos son o impares[300] o irracionales[301], pues relajan siempre las lícanos y las parane- D

[299] En efecto, los intervalos en las dos *chróai* de los géneros aquí citados, *sýntonos* y *toniaîos*, son múltiplos del semitono, pues tienen un semitono, dos semitonos (= tono) o tres semitonos (= 1. 1/2) en sus distintos intervalos. Cf. n. 284.

[300] Griego *perittá.* Cuando Aristóxeno, *Harmonica* 21-22 (= I, p. 16) habla de la división de los intervalos no menciona los intervalos pares *(ártia)* y los impares *(perittá),* llamados así en relación al número de diesis (cf. n. 200) que contienen, por no considerar esta división útil para su estudio. Ahora, por poner un ejemplo, decir sólo que el tono es un intervalo par, pues contiene cuatro diesis (1/4 de tono), mientras que el intervalo entre la parípate y la lícano en el diatónico suave (cf. n. 284) es impar, pues contiene tres diesis (3/4 de tono).

[301] Griego *áloga.* Tanto el término *álogos,* «irracional» como *rhētós* «racional» son propios de la teoría de las proporciones de los intervalos que tiene su origen, como sabemos, en las escuela pitagórica. Dentro de las dificultades y las distintas propuestas para la definición de esta clase de intervalos (cf. la citada tesis doctoral de F. J. Pérez Cartagena, n. 86 a los términos *rhētós* y *álogos),* podemos quizá resumirlas diciendo que un intervalo se considera racional cuando se puede utilizar en la melodía y tiene una extensión comprensible y conmensurable por la unidad mínima (o *diesis)* en cada *chróa* (cf. n. 284), siendo irracional el que no reúne estas condiciones. Es decir, que hay que pensar no sólo en las proporciones numéricas, sino también en la sensibilidad melódica, tan importante para la escuela aristoxénica. En este sentido, y aunque hay que tener en cuenta las diferencias entre el campo de la rítmica y el campo de la harmónica, creemos que es útil recordar aquí lo que dice Aristóxeno, *Rhythmica* 12,

tes[302], e incluso aflojan algunas de las notas fijas[303] con un intervalo irracional, aflojando con ellas las trites y las paranetes[304]; y piensan que, quizá, es muy estimada esta clase de utilización de las escalas[305], en la cual la mayoría de los intervalos es irracional, no sólo las notas que son móviles por naturaleza, sino también algunas fijas se destensan, como es evidente a los que son capaces de percibir cosas de este tipo.

40. El noble Homero enseñó que la utilización de la música es conveniente al hombre. Así, para demostrar que la música es útil por muchas razones, presenta a Aquiles digiriendo la cólera contra Agamenón con la ayuda de la música, que aprendió del sapientísimo Quirón:

E *A éste lo encontraron,* «dice», *gozándose en su corazón con [la forminge melodiosa,*
hermosamente labrada; y, encima, el puente era argénteo;

30-14, 7, Pearson, al definir los conceptos de racional e irracional en la rítmica: «Es necesario, en este punto, no equivocarse por desconocer en qué sentido se usan los términos racional *(rhētón)* e irracional *(álogon)* en la teoría rítmica. Del mismo modo que en los elementos de los intervalos se consideró melódicamente racional el intervalo, primero, útil para ser cantado, y, segundo, de una extensión comprensible, del modo que lo son las consonancias y el tono o los intervalos conmensurables con éstos, mientras *que lo racional sólo en el sentido de estar expresado en proporciones númericas se consideró que no puede ser usado en la melodía*, así también hay que entender en el ritmo lo racional e irracional».

302 Cf. n. 103.

303 Las notas fijas (cf. n. 103) son la nete, la parámese del tetracordio disjunto, la mese y la hípate, mientras las móviles son la paranete, la trite, la lícano y la parípate.

304 Cf. n. 103.

305 Cf. n. 110.

la escogió de los despojos al destruir la ciudad de Eetión;
y con ella él alegraba su ánimo y cantaba las hazañas de
[los héroes[306].

Aprende, dice Homero, cómo se debe usar la música: cantar las hazañas de los héroes y las acciones de los semidioses convenía a Aquiles, hijo del justísimo Peleo[307]. Y, además, Homero, al enseñarnos también la ocasión que se adaptaba a su utilizacion, descubrió que es un ejercicio provechoso y placentero para el hombre inactivo. Pues Aquiles, que era F un hombre guerrero y de acción, a causa de la cólera nacida en él contra Agamenón, no participaba de los peligros de la guerra[308]. Creía, por tanto, Homero que era conveniente que el héroe excitara su alma con las más bellas canciones, para que estuviese preparado para la salida que él muy pronto iba

[306] HOMERO, *Ilíada* IX 186-189.

[307] Peleo, rey de Ptía, en Tesalia, es el protagonista de varias leyendas griegas, que muestran su valor y también su idea de la justicia y el honor, por lo que tuvo que sufrir persecuciones y exilios. En este sentido es famosa su negativa a los requerimientos amorosos de Astidamia o Hipólita (PÍNDARO, *Nemeas* IV 54-61), mujer de Acasto, rey de Yolco, que lo había purificado al pedirle Peleo ayuda por haber matado accidentalmente a su suegro, padre de su esposa Antígona. Acasto no pudo por ello matarlo, tras escuchar a su esposa despechada, que lo acusaba de intentar violarla, pero durante una cacería lo abandonó sin armas, y Peleo, solo y rodeado de centauros, estuvo a punto de morir, pero lo salvó el buen centauro Quirón, preceptor, como señala a continuación Sotérico en el texto, de su hijo Aquiles, tenido más tarde con su segunda esposa, una divinidad marina, la nereida Tetis.

[308] Recuerda aquí el autor el motivo de la cólera *(mênis)* del héroe Aquiles, protagonista principal de la *Ilíada* homérica, contra el rey de Micenas, Agamenón. Éste le arrebata a su esclava Briseida, por lo que Aquiles abandona la lucha contra los troyanos durante un tiempo, en el cual se entretiene y calma su alma cantando al son de la forminge, a la manera de un aedo, las hazañas de héroes de tiempos pasados.

a hacer. Y esto lo hacía evidentemente recordando las hazañas de otro tiempo. Así era la música antigua y para esto era
1146A útil. Oímos que Heracles usaba la música[309], y Aquiles y otros muchos, cuyo educador, según la tradición, fue el sapientísimo Quirón, que fue maestro, a la vez, de música, de justicia y de medicina[310].

41. En general, el hombre sensato no haría reproche alguno, por supuesto, a las ciencias, si alguien no las usara debidamente, sino que pensaría que esto es debido a la incapacidad de los que las usan[311]. Si alguien, por ejemplo, tras haber estudiado con empeño el carácter educativo de la música, hubiera recibido el cuidado debido en su infancia, alabará el bien y lo aceptará, en cambio censurará lo contrario tanto en los asuntos relacionados con la música como en los
B demás, y tal hombre permanecerá limpio de toda acción innoble, y, después de haber cosechado por medio de la músi-

[309] Desde Damón (cf. n. 145) existe en el pensamiento griego la creencia de la influencia de la música en el alma humana. Sobre la relación de Heracles con la música, cf. Ch. Dugas, «Héraclès Mousicos», *Rev. Ét. Grecq.* 57 (1944), 61-70.

[310] Sobre el centauro Quirón, hijo de Crono y la oceánide Fílira, médico célebre, juicioso y sabio maestro de Jasón, Asclepio y Aquiles, e, incluso, se dice que Apolo recibió sus lecciones, tenemos numerosas referencias en los autores antiguos entre los que podemos recordar a Homero, *Ilíada* XI 830-832, y Píndaro, *Píticas* III 1-7; *Nemeas* III 53-58. Sobre la creencia en el valor terapéutico de la música en la Antigüedad clásica, cf. L. Gil, *La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, 1969, págs. 281-326.

[311] En este sentido vemos que se expresan autores como Platón, *Gorgias* 457a, cuando defiende a los maestros de gimnasia frente al mal uso de sus enseñanzas por parte de sus alumnos, o Isócrates, 2, 3, que no cree que se deba imputar a la retórica los errores que puedan cometer los que la emplean.

ca el provecho más grande, se convertirá en una gran ayuda para sí mismo y para la ciudad, no haciendo nada, ni de hecho ni de palabra, fuera de tono, guardando siempre y en todas partes lo que es conveniente, inteligente y ordenado[312].

42. Se pueden citar muchos y diferentes testimonios de que las ciudades regidas con las mejores leyes se han preocupado por cuidar la música noble y se podría hablar de Terpandro que acabó con la guerra civil, surgida en un tiempo entre los espartanos[313], y de Taletas de Creta, del
cual se cuenta que, obedeciendo a un oráculo de Delfos, vi- c
sitó a los espartanos y, gracias a la música, curó y liberó a Esparta de la peste que la dominaba[314], como dice Prátinas[315]. Pero Homero dice también que los griegos por medio de la música pusieron fin a la peste que los dominaba. Dijo así:

Todo el día aplacaban al dios con cantos y danzas,
entonando un hermoso peán, los hijos de los aqueos,
celebrando al Arquero; éste, al oírlos, se alegraba en su [ánimo[316].

[312] Sobre las ventajas de la educación *(paideía)* en la música, cf. n. 203. Cf. también PLATÓN, *Leyes* VII, 802c-d; ARISTÓTELES, *Política* VIII 7, 1341b-1342b; y ARÍSTIDES QUINTILIANO, 59-65 (= II, cap. 6).

[313] Sobre Terpandro y su buena fama entre los espartanos, que lo consideraban el mejor, hasta tal punto que cuando escuchaban a un músico lo consideraban siempre inferior a Terpandro: *metà Lésbion ōidón,* expresión que acabó por convertirse en un proverbio para señalar a los que conseguían sólo el segundo lugar en cualquier aspecto de la vida, cf. n. 28.

[314] Cf. n. 77.

[315] Sobre el arte musical de Prátinas, cf. nota 74. *Fr.* 6 PAGE.

[316] HOMERO, *Ilíada* I 472-474. Sobre el poder de la música, A. PLEBE, «La sacralità della musica...», pág. 192, piensa que el Pseudo Plutarco cree que el valor ético de la música no reside en la potencia educativa del rit-

Estos versos, noble maestro, los he puesto como colofón de mis palabras sobre la música, ya que tú, anticipándote, nos D hablaste antes a través de ellos del poder de la música[317]. En realidad, su ocupación primera y más hermosa es la respuesta de agradecimiento a los dioses, y la que sigue a ésta y segunda es la disposición pura, melódica y harmónica del alma».

Tras tras haber hablado así, Sotérico añadió: «Mi noble maestro, ahí tienes los discursos sobre la música mientras alzamos las copas».

43. Sotérico fue admirado por las cosas que había dicho. Mostraba en su rostro y su voz, su devoción por la música. Mi maestro dijo: «Además de otras cosas, observo con satisfacción que cada uno de vosotros ha guardado su orden.

---

mo, como dicen los peripatéticos, sino en su carácter de función religiosa, una postura cercana a Pitágoras y a Platón, que va en contra de la práctica puramente técnica de la música (*República* VII 531a).

[317] Cf. cap. 2, 1131E, donde Onesícrates cita los mismos versos homéricos. Sobre el valor purificatorio de la música, cf., por ej., lo que dice Aristóteles, *Política* VIII 7, 1341b32-41: «Admitimos la división de las melodías de algunos filósofos, que las distinguen en éticas, prácticas y entusiásticas... Afirmamos que la música no debe estudiarse con vistas a un beneficio único, sino a varios, pues puede usarse para la educación (*paideías*) y para la purificación (*kathárseōs*)... y en tercer lugar, en la diversión, para relajamiento y descanso, tras la tensión del trabajo», y VIII 7, 1342a8-11: «Algunos son especialmente propensos a quedar dominados por esta influencia, y los vemos, cuando se usan melodías que arrebatan el alma, durante los cantos religiosos, sentirse excitados, como si encontraran en ellos su medicina y purificación (*kathárseōs*)» (trad. C. García Gual y A. Pérez Jiménez). Cf. Platón, *Timeo* 47d, y Plutarco, *Sobre la superstición* 5 (*Moralia* 167B), resumiendo la doctrina del maestro, que hablan del papel de la música para contrarrestar la perturbación y el extravío del alma, que en el cuerpo se llena de arrogancia a causa de la intemperancia y el error.

Lisias nos ha regalado con esas cosas que conviene que conozca el que sólo practica la citarodia y Sotérico nos ilustró con su enseñanza de temas que se relacionan con la utilidad y la teoría de la música así como con su poder y su uso. Una E
cosa creo que ellos me han dejado a propósito, y no los acusaré de cobardía porque han sentido vergüenza de bajar la música al nivel del banquete[318]. Pues, si en alguna parte es útil la música, es durante la bebida, como lo mostró el noble Homero, pues *El canto,* dice en alguna parte,

y la danza, los ornatos, sin duda, del banquete[319].

Y nadie suponga que Homero, debido a estas palabras, creyó que la música era sólo útil para el placer, sino que el F
pensamiento oculto en estas palabras es, sin duda, más profundo. Para que fuera útil y de gran ayuda introdujo la música en ocasiones como éstas, quiero decir en los banquetes y en las reuniones sociales de los antiguos. Sucede efectivamente que la música se introduce por ser capaz de resistir y calmar el poder ardiente del vino, como, en alguna parte, afirma también nuestro Aristóxeno[320]. Éste decía que la mú-

---

[318] Sobre la presencia de la música en el banquete, cf. n. 217.

[319] Cf. HOMERO, *Odisea* I 152 y VIII 99.

[320] Esta cita, que no sabemos en qué obra de Aristóxeno se encuentra, está recogida en los *Testimonia* de DA RIOS, *Aristoxeni elementa...*, como el núm. 27. WESTPHAL, *Ploutárchou Perì mousikês...*, págs. 20-21, piensa que quizá se refiera a la obra simposíaca de Aristóxeno que se conoce como *Sýmmikta sympotiká* (cf. ATENEO, XIV 632a). En PLUTARCO, *Non posse suaviter vivi* 13 *(Moralia* 1095E), se alude a esta obra como un *sympósion* de Aristóxeno, donde este autor habría hablado *perì metabolôn.* De todas formas, la creencia sobre el poder de la música para calmar las pasiones humanas se remonta a la idea damoniana (cf. n. 145) sobre la influencia de la música en el alma, recogida entre otras por la escuela pitagórica, y que hemos visto que está presente en la doctrina platónica. Las referencias a una anécdota, cuyo protagonista sería el mismo Pitágoras o el

sica se introduce porque el vino, por naturaleza, hace que los cuerpos y las mentes de los que han abusado de él se ex-
1147A travíen, mientras que la música por el orden y la medida que le son propios los conduce hasta la condición opuesta y los calma. Para una ocasión como ésta dice Homero que los antiguos usaban la música como remedio.

44. Pero, también vosotros, compañeros míos, habéis omitido el punto más importante y que muestra a la música especialmente venerable. Los discípulos de Pitágoras[321], de Arquitas[322] y Platón y los demás filósofos antiguos, decían, en efecto, que el curso del universo y el movimiento de los astros no se realizan ni duran sin la música[323]. Afirman que

músico Damón, sobre el poder de la música para calmar las pasiones despertadas por el vino, se encuentran en la nota a este pasaje en la citada traducción italiana de PISANI y CITELLI, págs. 441-442: Filodemo, Quintiliano, Boecio, Galeno y Capella. En este mismo sentido, vemos que ATENEO, XIV 627e, habla del poder de la música en los momentos en que uno se siente impelido a emborracharse, consiguiendo curar con la música sus impulsos hacia la violencia y la intemperancia.

[321] Sobre Pitágoras y su escuela, cf. n. 6.

[322] Matemático y filósofo pitagórico, nació en la ciudad italiana de Tarento, siglo IV a. C, a la que gobernó durante varios años. Amigo de Platón, realizó importantes estudios en el campo de la acústica, descubriendo que el sonido es producido por las vibraciones del aire y que su altura tonal depende de la rapidez de las pulsaciones, por lo que los sonidos agudos son producidos por pulsaciones más rápidas y los más graves por pulsaciones más lentas. Trabajó igualmente en las proporciones de los intervalos del tetracordio en los tres géneros (cf. n. 102), frente a Aristóxeno que sólo tenía en cuenta en los intervalos las distancias. Para un resumen de las teorías de Aristóxeno y Arquitas sobre los géneros y sus tetracordios, se puede consultar DÜRING, *Ptolemaios...*, págs. 44-48.

[323] En efecto, además de la relación de la música con el mundo de los números (cf. n. 6), a la escuela pitagórica se le atribuye la teoría de que el movimiento de los planetas producía unos sonidos musicales, que nosotros no somos capaces de percibir, y que juntos forman la llamada «harmonía

todas las cosas son dispuestas por la divinidad según la harmonía. Pero no es ahora el momento oportuno para alargar nuestro discurso sobre este asunto. Lo más importante y lo más conforme al espíritu de la música es asignar a cada cosa la medida apropiada». Tras decir estas cosas, cantó el peán, y después de hacer las libaciones a Crono, a los hijos de éste, a todos los dioses y a las Musas, despidió a sus invitados.

---

de las esferas». Esta doctrina la encontramos recogida en filósofos como Platón, pitagórico en su pensamiento sobre la música (cf. n. 151), y teóricos de la música como ARÍSTIDES QUINTILIANO, 119-123 (= III, cap. 20 a 22), tres capítulos en los que se ocupa del movimiento musical de los planetas (por ejemplo, en cap. 20: «En el cuerpo del universo hay también un claro paradigma de la música... la octava o diapasón expresa el movimiento musical de los planetas»), y NICÓMACO, *Harmonicum enchiridion* 3 JAN, que piensa que «los nombres de las notas se derivan de los siete planetas y su lugar y distancia en relación con la tierra», así (cf. n. 103) la hípate se derivaría de Cronos (i. e., Saturno, el más lejano de los planetas), la parípate de Zeus (i. e., Júpiter, que está debajo de Cronos), lícano de Ares (i. e., Marte, situado entre Júpiter y el Sol), la mese de Helios (i. e., Sol, en el centro), la parámese de Hermes (i. e., Mercurio, que está entre Venus y el Sol), la paranete de Afrodita (i. e., Venus, situada encima de la Luna) y la nete de Selene (i. e., Luna, la más cercana a la Tierra).

ACLARACIONES A LOS GRÁFICOS

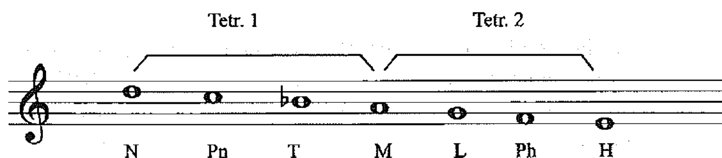
Todas las escalas aquí representadas se hallan en el género diatónico, concretamente en el denominado por Aristóxeno «Diatónico Tenso» o por Tolomeo «Diatonal». La causa de que hayamos escogido precisamente esta afinación es que, por su correspondencia con nuestro género diatónico, resulta mucho más práctico y claro a la hora de representar las escalas griegas con la notación moderna. Tengamos presente que dicha elección es una simplificación y que todas estas escalas serían igualmente válidas con cualquiera otra de las múltiples afinaciones que nos ofrecen los teóricos griegos. Además de esto, es inevitable que el trasvase de estas escalas a nuestra notación conlleve cierto grado de inexactitud, que, pensamos, queda compensada por una mayor facilidad para su comprensión.

En los gráficos de las «escalas perfectas» las notas blancas corresponden a las notas fijas del tetracordio; las negras a las notas móviles.

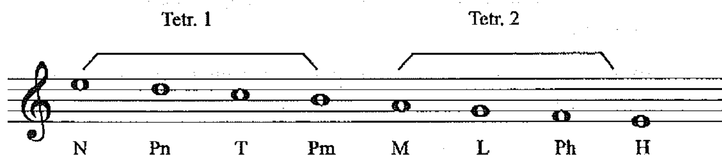
En estos gráficos se han utilizado las siguientes abreviaturas:

tetr. = tetracordio
N. = nete
Pn. = paranete
T. = trite
Pm. = paramese
M. = mese
L. = lícano
Ph. = parípate
H. = hípate

HEPTACORDIO

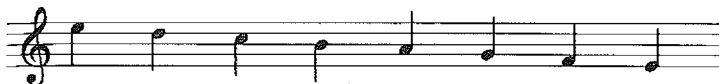


OCTACORDIO

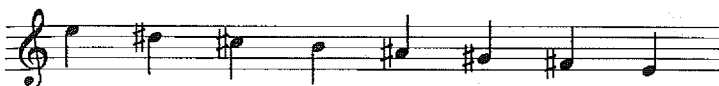


MODOS
(HARMONIAI)
(regularizadas en época de Aristóxeno)

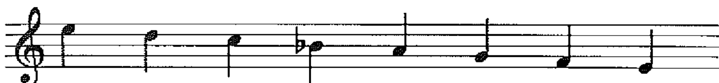
doria



hipolidia



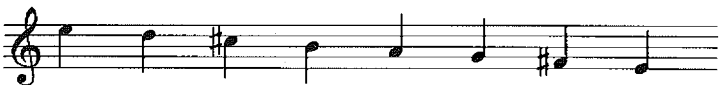
mixolidia



lidia



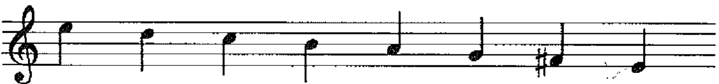
frigia



jonia (hipofrigia)

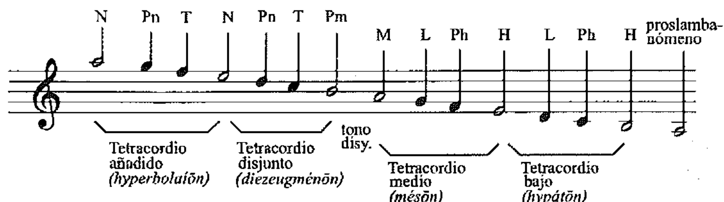


eolia (hipodoria)

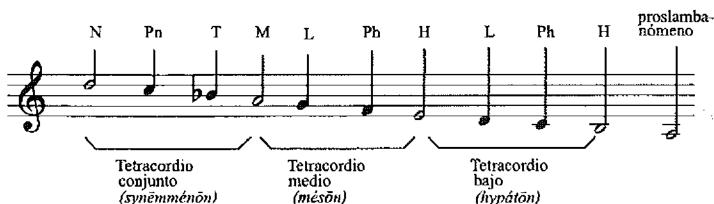


ESCALAS PERFECTAS

Escala perfecta mayor
(sýstēma téleion meîzon)



Escala perfecta menor
(sýstēma téleion élatton)



Escala perfecta inmutable
(sýstēma téleion ametábolon)



TONALIDADES

(*TONOI*. Cf. n. 85)

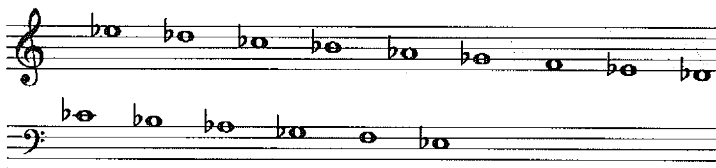
hipermixolidia



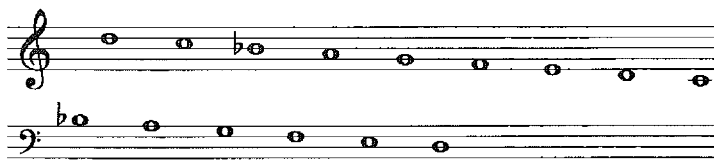
mixolidia aguda



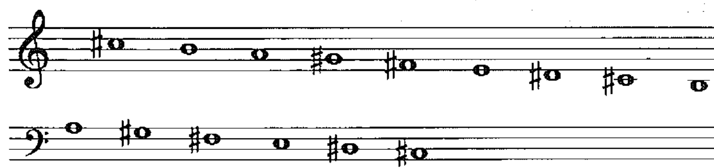
mixolidia



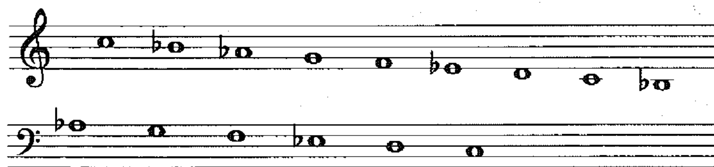
lidia



lidia grave



frigia

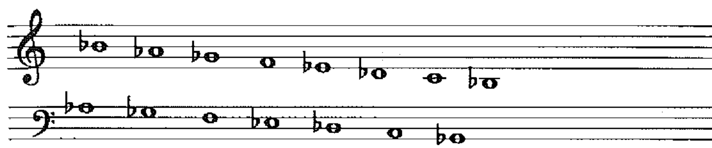


frigia grave



TONALIDADES (II)

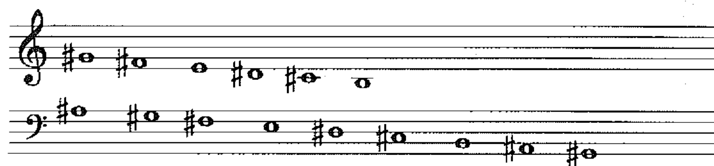
doria



hipolidia



hipolidia grave



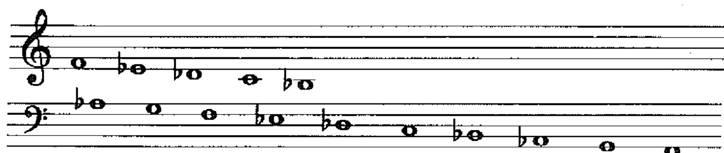
hipofrigia



hipofrigia grave



hipodoria



En época más reciente, se introdujeron dos nuevas tonalidades y se cambiaron los nombres de las antiguas. Esas dos nuevas tonalidades son las siguientes:

hiperlidia



hipereolia



ÍNDICE DE TÉRMINOS DEL *SOBRE LA MÚSICA**

* Para una mejor comprensión de este índice se recogen, entre paréntesis, los nombres de los términos griegos transliterados. Los adjetivos solos van en masculino singular y en la forma en que aparecen en el texto, añadiendo, en ocasiones, el sustantivo correspondiente *(génos, diástēma, lógos,* etc.).

ÍNDICE GENERAL

SOBRE LA MÚSICA

FRAGMENTOS

ÍNDICES